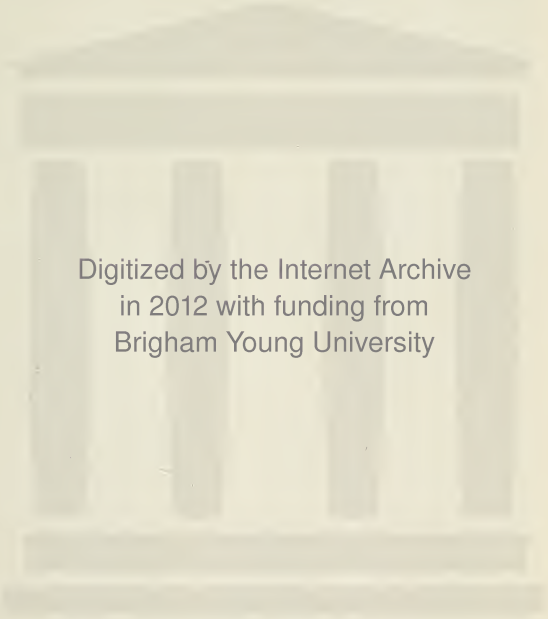
FÜHRER DURCH DIE KONZERT-MUSIK

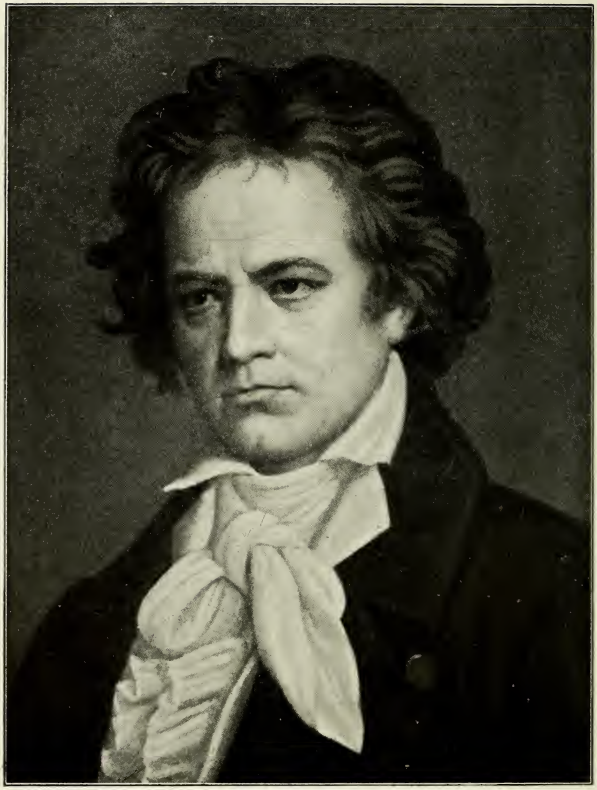
HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

2/5.12



Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://archive.org/details/fhrerdurchdiekon00burk



Beethoven

MT
50
3948
.B3
909

Führer durch die Konzertmusik

Volkstümliche und allgemeinverständliche Ausführungen über ca. 1500 Werke von 114 Komponisten mit 260 Musikbeispielen

Von
Dr. Max Burkhardt

Mit 16 Porträts

Berlin W Globus Verlag G. m. b. H.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Vorwort.

Das vorliegende Büchlein ist nicht für Musiker von Beruf geschrieben, sondern für die große Menge der Musikfreunde und Musikliebhaber, die die Konzertsäle bevölkern. Deshalb ist der Hauptwert auf eine möglichst volkstümliche Darstellung gelegt worden. Was an technischen Fachausdrücken als unbekannt vorausgesetzt werden mußte, ist in einer erklärenden Einleitung gedeutet. In das Büchlein selbst sind Werke aufgenommen, die man heute getrost als „eisernen Bestand" unserer Konzerte bezeichnen kann. Natürlich haben auch solche Berücksichtigung gefunden, die gewissermaßen nur ab und zu Gastrollen in unseren Konzerten geben, aber als Kunstwerke bedeutend genug erschienen, um aufgenommen zu werden. Alles zu bringen — war unmöglich, aber es wird vieles, und darum jedem etwas gebracht! Wer nun freilich den richtigen Vorteil und einen praktischen Wert von diesem Büchlein haben will, der lese es zuerst einmal von Anfang bis zu Ende zusammenhängend durch! Ich habe zwar versucht, an der Hand von Beispielen in der Einleitung einen Überblick über die Formen zu geben, aber — grau ist alle Theorie, und die eigentliche Entwicklung der musikalischen Formen wird man erst am lebendigen Kunstwerk verfolgen können. Deshalb wählte ich die historische Reihenfolge der Komponisten und schickte der Besprechung der einzelnen Werke jedesmal ein paar Sätze über

die geschichtliche Bedeutung der Komponisten voraus. Somit soll also meine Arbeit nicht ein schablonenmäßiges Analysieren verschiedener Kompositionen sein, sondern eine Art Geschichte der Tonformen, wie sie sich als aus den lebendigen Tonwerken sich entwickelnd darstellt.

Friedenau, Sommer 1909.

Dr. Max Burkhardt.

Einleitung.

1. Inhalt und Wesen der musikalischen Form.

Die Musik stellt Gefühle dar, und zwar Gefühle von einer Reichhaltigkeit und Vielfältigkeit, daß der Sprache häufig genug die Worte fehlen, um diesen Reichtum an Nüancen und Abstufungen zu bezeichnen. Darum sind aber die Gefühle, die den Inhalt der Musik bilden, keineswegs unbestimmte, sondern im Gegenteil: höchst bestimmte. Diese Gefühle nun entwickeln sich nach gewissen Gesetzen in einer Folgerichtigkeit, die man mit Fug und Recht als logisch bezeichnen kann. Man denke z. B. an die Steigerung eines Gefühls, etwa einer heftigen Erregung, die sich bis zur wilden Leidenschaft steigern kann. Oder an das Abspringen eines Gefühls in das Gegenteil: wenn z. B. dem Leidenschaftsausbruch die Ruhe der Ermattung folgt. Entsprechend diesen inneren Lebensgesetzen des Gefühles entwickeln sich auch die musikalischen Kunstwerke, so daß man auch hier von einer Logik, einer musikalischen Logik, sprechen kann. Wer sich eingehender über diesen Stoff unterrichten will, der lese die Musikästhetik von William Wolf, die in sehr klarer und übersichtlicher Weise auf diese Fragen näher eingeht. Uns interessiert an dieser Stelle zunächst die äußere Form, in der der Gefühlsinhalt uns dargeboten wird. Wir können da zwei Hauptgruppen von Formenelementen*) unterscheiden:

A: Physikalische,
B: eigentlich formale.

Die **physikalischen** betreffen den von der Natur erzeugten, durch Schwingung eines Gegenstandes (z. B. einer Saite

*) Ich schließe mich in dieser Einteilung an Riemanns Katechismus der Musikästhetik an.

oder einer Luftsäule) hervorgerufenen Ton. Sie sind folgende:

1. Die Tonhöhe, die wechselt, je nachdem die Schwingungen sich verändern, d. h. werden die Schwingungen langsamer, so wird der Ton tiefer — und umgekehrt.

In der Musik handelt es sich um den Wechsel von hohen und tiefen Tönen, also um eine stetige Veränderung der Tonhöhe. In dieser Veränderung aber liegt das Wesen der Melodie. Auch die Gestaltung der Melodie geht nach bestimmten Gesetzen vor sich, die wir später kennen lernen werden.

2. Die Tonstärke. Je nachdem die Kraft, die den Ton erzeugt, stärker oder schwächer ist, wird auch der Ton stärker oder schwächer. Mit diesen Abstufungen (piano, forte, mezzo forte, pianissimo, fortissimo) beschäftigt sich die Dynamik. Die Tonstärke kann sich aber auch allmählich verändern, sie kann anwachsen (crescendo), schwächer werden (decrescendo, diminuendo), oder langsam ersterben (morendo); je nach dieser Veränderung werden in uns ausgelöst die Eindrücke des Wuchtigen, Elementaren (forte), des Geheimnisvollen oder Zierlichen (piano), des Herannahens, Drohens (crescendo), des Verflüchtigens, Dunklerwerdens (decrescendo).

3. Die Klangfarbe. Mit den tieferen Tönen verbinden wir den Begriff des dunklen, mit den höheren Tönen den Begriff des hellen. Dies ist die eine Art der Klangfarbe. Eine andere hängt ab von dem tonerzeugenden Instrument: eine Melodie wird ein anderes Aussehen erhalten, gewissermaßen eben eine andere „Farbe", je nachdem sie von einer Flöte, oder einer Violine, oder einer Trompete vorgetragen wird.

Auch innerhalb desselben Instruments kann die Klangfarbe eine verschiedene sein; man spricht dann von verschiedenen „Registern". Jedem Laien wird z. B. erinnerlich sein, daß der Ton der untersten Saite (g) der Violine etwas Rauhes, Brutales oder auch kraftvoll Energisches hat, im Gegensatz zu der leuchtenden Glätte der höheren Saiten.

4. Die Art der Tongebung. Der Übergang von einem Ton zum anderen kann sein ein allmählicher, schleifender; wir bezeichnen das als Portamento. Die Töne einer Melodie können sich aber auch aneinander anschmiegen, d. h. ohne Pause nacheinander erklingen. Diese Art der Tongebung heißt: legato. Der Gegensatz davon ist staccato, wobei die einzelnen Töne voneinander getrennt und kurz abgestoßen werden. Eine ganze Menge anderer Arten gehört noch hierher: so z. B. bei der Violine das pizzicato,

wobei die Saite nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit dem Finger gerissen wird; das saltando, wobei man den Bogen gleichsam über die Saiten hüpfen oder tanzen läßt, usw. usw.

Die eigentlich formalen Elemente.

1. Der Rhythmus. Er ist sozusagen ein natürliches Element; man denke an die rhythmische Wiederkehr von Tag und Nacht; an den rhythmischen Flügelschlag des Vogels, an die rhythmische Atmung beim Menschen. Letztere benützen wir sogar als Gradmesser für die Geschwindigkeit; eine Bewegung, die schneller ist als unser Pulsschlag, bezeichnen wir als „schnell" — und umgekehrt. Um das in der Musik durchführen zu können, müssen wir die Melodie in Zeiteinheiten, in kleine, gleiche Abschnitte teilen und gliedern. Die Rhythmik führt also der Tonkunst das ungeheuer wichtige architektonische Element, das Prinzip der Symmetrie, zu.

Der Rhythmus tritt in dreierlei Weise in die Erscheinung: Als Notenwert und Takt, als Tempo und als Phrase.

Als Notenwert und Takt regelt sie den Wert der Note an sich und den Wert einer bestimmten Gruppe von Noten (Takt).

Das Tempo ist abhängig von dem ideellen Gehalt der Komposition: ein langsames Tempo macht den Eindruck des ruhig Beschaulichen, oder des Sichversenkens in eine Stimmung u. ä., während ein schnelles Tempo den Eindruck des Aufregenden macht, der sich steigern kann bis zum Rasenden, Gehetzten. Die Hauptbezeichnungen für das Tempo (mit dem sich die „Agogik" beschäftigt) sind: Largo (breit, sehr langsam), Adagio (langsam), Andante (in mäßiger Bewegung), Allegro (schnell), Presto (sehr schnell). Diesen Haupttempi stehen natürlich eine Menge Modifikationen zur Seite, wie Larghetto, Andantino, Allegretto, Prestissimo usw. Auch gehören hierher die Bezeichnungen, die das Tempo zurückhalten (ritardando) oder beschleunigen (accelerando).

Die Phrase endlich gliedert das Tonstück in symmetrische Teile, die in ihrem Aufbau gewisse Beziehungen zueinander haben. Die Phrase ist für das Tonstück ungefähr das, was in der Rede der durch Interpunktionen abgegrenzte Satzteil, oder in der Poesie der Vers und die Strophe ist. Wir werden den Bau der Phrase noch näher betrachten.

2. Die Harmonie. Gibt uns die Melodie das Verhältnis der Töne in ihrem Nacheinander, so gibt uns

die Harmonie das Miteinander, den Zusammenklang mehrerer Töne. Durch die Harmonie erst erhält die Melodie Sinn, Inhalt, Bedeutung, Grundlage. Ist die Melodie das, was in der Malerei Umrißzeichnung ist, so bedeutet die Harmonie Licht oder Schatten, Perspektive.

*

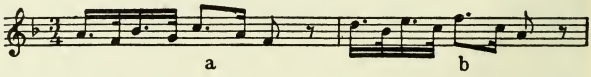
Das Ideal des Kunstwerkes liegt in der Vereinigung all der im Vorhergehenden besprochenen Elemente. Die folgenden Ausführungen gelten der äußeren Form, dem architektonischen Bau des Kunstwerkes.

2. Das Werden der Form.

Jedes musikalische Kunstwerk entsteht taktweise in der Phantasie des Komponisten; ein Takt reiht sich an den anderen — bis das Kunstwerk fertig ist. Diese Takte stehen untereinander in gewissen Beziehungen, die jetzt näher erläutert werden sollen. Die Formentwicklung geht nämlich zunächst nur nach rhythmischen Gesetzen vor sich. Die Keimzelle zu der Form ist das Motiv; so bezeichnet man nämlich den Figureninhalt eines Taktes. Dieses Motiv kann nun als Modell gelten für einen zweiten Takt, der das Motiv des ersten nachahmt, und zwar rhythmisch und tonisch genau oder nur rhythmisch genau, aber auf einer anderen Tonstufe. Im ersteren Falle nennt man die Nachahmung: strenge, im zweiten Fall: freie Sequenz. Im folgenden Beispiel 1 ist Takt a ein Motiv, Takt b ebenfalls. a ist aber zugleich ein Modell und b Sequenz, und zwar eine freie:

(Mozart, Sonate 8.)

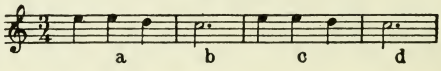
1.



Beide Takte zusammen bilden einen Abschnitt. Die Bildung eines Abschnitts kann nun freilich auch auf andere Weise erfolgen. Der zweite Takt braucht nämlich nicht die Sequenz des ersten zu sein, sondern kann auch ein neues Motiv bringen. So ist im Beispiel 2 Takt b ein anderer als Takt a; beide Takte aber bilden einen Abschnitt, der nunmehr als Modell gilt und in einer strengen Sequenz (Takt c und d) nachgeahmt wird:

(Winter ade.)

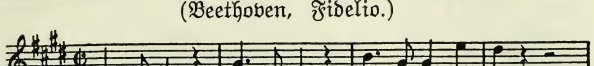
2.



Eine solche viertaktige Bildung nennt man einen Satz. Natürlich kann die Bildung eines Satzes auch auf andere Weise vor sich gehen. So sind in Beispiel 3 die Takte b und auch c freie Sequenzen von a, und erst d bringt ein neues Motiv:

(Beethoven, Fidelio.)

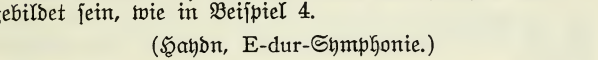
3.



Es können auch alle vier Takte von gleichen Motiven gebildet sein, wie in Beispiel 4.

(Haydn, E-dur-Symphonie.)

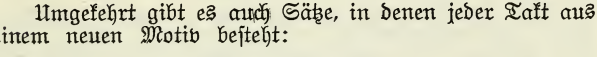
4.



Umgekehrt gibt es auch Sätze, in denen jeder Takt aus einem neuen Motiv besteht:

(Weber, Freischütz.)

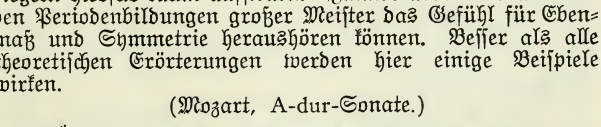
5.



Die Erweiterung des Satzes zur achttaktigen Periode geschieht in derselben Weise, wie die des Abschnittes zum Satz; der Möglichkeiten sind hier unendliche, dagegen lassen sich Regeln hierfür kaum aufstellen. Immer aber wird man bei den Periodenbildungen großer Meister das Gefühl für Ebenmaß und Symmetrie heraushören können. Besser als alle theoretischen Erörterungen werden hier einige Beispiele wirken.

(Mozart, A-dur-Sonate.)

6.



In Beispiel 6 haben wir eine achttaktige Periode, die deutlich in zwei Hälften zerfällt: Takt a—d und Takt e—h, also zwei viertaktige Sätze. Der erste Satz ist folgendermaßen gebildet: a ist ein Motiv, b dessen Sequenz, c und d

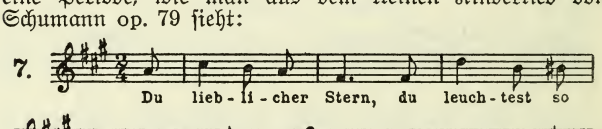
bringen neue Motive. Der zweite Satz (e—h) aber ist eine (bis auf zwei Noten in Takt h) strenge Sequenz des ersten Satzes. Das Ebenmaß liegt hier nicht nur in der Bildung der Melodie, sondern auch in der Anwendung der Tonarten: Satz 1 beginnt in A-dur und schließt mit dem E-dur-Dreiklang; Satz 2 leitet wieder nach A-dur zurück. Perioden, in denen jeder Takt ein neues Motiv bringt, sind sehr selten und schwerlich gut. Das Ohr verlangt nach einer solchen Symmetrie der Wiederholung, wie das Auge beim Bauwerk nach einer Wiederholung derselben Linien und Figuren verlangt.

Die Periode (die man auch Thema nennt, wenn sie ein in sich geschlossenes Ganze darstellt) bildet die Grundlage für die nunmehr zu besprechenden kleineren und größeren Formen.

3. Die Liedform.

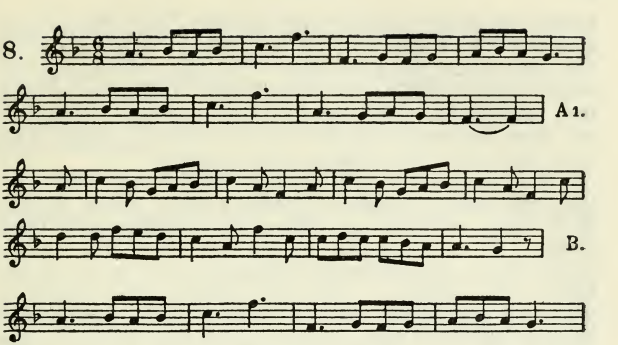
Die Liedform kann sein einteilig, zweiteilig oder dreiteilig. In der einteiligen Liedform genügt häufig schon eine Periode, wie man aus dem kleinen Kinderlied von Schumann op. 79 sieht:

7.



Das Liedchen beginnt in A-dur, der erste Satz schließt (auf „fern") in Cis-dur, der zweite leitet zurück nach A-dur. die ganze Periode ist aus zwei Motiven und deren freien Sequenzen gebildet.

Die zweiteilige Liedform ist sehr selten; deshalb möge von ihr nur gesagt sein, daß sie aus zwei Perioden besteht, deren zweite die erste gewissermaßen ergänzt, ohne doch völlig neues, motivisches Material zu verarbeiten. Als Beispiel sehe man sich das bekannte „Den König segne Gott" an. Am häufigsten kommt die dreiteilige Liedform vor, deren Wesen darin besteht, daß zwei in der Hauptsache gleiche Perioden eine andere, neue umschließen. Diese Form läßt sich darstellen durch das Schema A B A; B, also die mittlere Periode, steht hierbei meistens in einer anderen Tonart als A . Ein vortreffliches Beispiel bietet Nägelis Lied „Freut Euch des Lebens":



Man sieht, A_1 und A_2 sind völlig gleich, B dagegen ist zum Teil aus neuen Motiven gebildet und außerdem im Charakter lebhafter, beweglicher.

Diese dreiteilige Liedform wird nun aber nicht nur auf das „Lied" angewendet, sondern eine ganze Anzahl reiner Instrumentalkompositionen sind in dieser Form geschrieben; so ein großer Teil der Schumannschen Kinderszenen, der Mendelssohnschen Lieder ohne Worte u. a. m.

4. Sonate und Symphonie.

Es kann hier auf die historische Entwicklung der genannten Formen nicht näher eingegangen werden; das wichtigste findet man bei den einzelnen Meistern angeführt. Wir wollen uns mit der äußeren Form der Sonate und Symphonie beschäftigen, und da ist es zunächst wichtig, einmal festzustellen, daß Sonate und Symphonie eigentlich dasselbe ist; der Unterschied liegt nicht in der Form, sondern in der Ausführung: die Sonate ist für ein, höchstens zwei Instrumente (z. B. Klavier, oder Klavier und Violine) geschrieben, die Symphonie dagegen ist eine Sonate für Orchester. Was ich also im folgenden von der Sonate sage, gilt im großen ganzen (Abweichungen werde ich noch erwähnen) auch von der Symphonie.

Die Sonate zerfällt meistens in drei oder vier große Sätze (Satz hier natürlich in einem anderen, viel mehr umfassenden Sinn gebraucht, als oben bei dem viertaktigen Satz!), deren erster und vierter (auch Eckſätze genannt) meist Allegrosätze sind. Der zweite dagegen ist ein lang-

samer, der dritte (Scherzo oder Menuett) ein heiterer, tanzartiger. Der dritte fehlt bei der Sonate sehr häufig, bei der Symphonie dagegen selten. Der erste und vierte sind in der typischen Form des Sonatensatzes schlechthin geschrieben, weshalb wir näher auf diese Form eingehen wollen.

Der Sonatensatz zerfällt in drei große Hauptteile: der erste Teil, die Durchführung, die Reprise.

Der erste Teil besteht aus zwei Teilen: dem ersten und dem zweiten Thema. Zwischen diese beiden Themen wird dann meistens eine Übergangsperiodengruppe eingeschoben, die zum zweiten Thema überleitet, und an das zweite Thema schließt sich eine Schlußgruppe, die den ganzen ersten Teil abrundet. Das zweite Thema steht immer im Gegensatz zum ersten, sowohl innerlich, d. h. seinem Charakter nach, wie auch äußerlich, indem es stets in einer anderen Tonart erscheint. Zwischen dem zweiten Thema und der Schlußgruppe wird (besonders bei der Form des Klavier- oder Violin- oder Cello-Konzerts, das auch Sonatenform zeigt) häufig eine Passagengruppe eingeschoben, die der Virtuosität des Künstlers Gelegenheit zur Entfaltung geben soll. In der Symphonie fällt das natürlich fort!

Dieser ganze erste Teil wird meistens wiederholt — was schon äußerlich durch die Anwendung des Wiederholungszeichens sichtbar ist.

Die Durchführung ist nicht an bestimmte Gesetze gebunden; ihr Wesen besteht darin, daß die beiden Themen des ersten Teiles in mannigfaltigster Weise bearbeitet werden; so werden einzelne Motive herausgelöst, weiter fortgeführt, in andere Tonarten gerückt; oder beide Themen werden in anderer Weise zusammengestellt, in anderem Lichte gezeigt usw.: kurzum — die Durchführung ist so recht der Tummelplatz für die Phantasie des Komponisten, und es ist ebenso schwer, dem Laien ein erschöpfendes Bild der Durchführung zu geben, wie es für den Laien schwer ist, die Feinheiten und Köstlichkeiten klassischer Durchführungen ganz zu erfassen.

Die Reprise ist eine Wiederholung des ersten Teiles mit verschiedenen Modifikationen, deren wichtigste *die* ist, daß das zweite Thema jetzt in derselben Tonart erscheint, wie das erste. An die Reprise wird manchmal noch ein ausführlicher Schluß, die sogenannte Coda, gehängt, der oft sehr ausführlich ist und (besonders bei Beethoven) nicht selten neue Motive bringt.

*

Der zweite Sonatensatz und auch der dritte sind meistens in der Form des dreiteiligen Liedes, oft auch in Variationenform geschrieben. Für den letzten Satz findet sich auch bisweilen (z. B. im Violinkonzert von Beethoven) die Rondoform, deren Wesen in einer mehrfachen Wiederkehr des Hauptthemas besteht, unterbrochen durch das Auftreten anderer Nebenthemen.

Bemerkt sei noch, daß auch die Kammermusikwerke (Duo, Trio, Quartett, Quintett, Sextett, Septett, Oktett) in Sonatenform geschrieben sind.

5. Das Lied.

Im Liede reichen sich die beiden Schwesterkünste Musik und Poesie die Hand zum Bunde. Ein vollkommenes Kunstwerk wird das Lied dann sein, wenn ein gutes Gedicht eine gute Vertonung findet — mit anderen Worten: wenn das oberste Stilgesetz erfüllt ist, daß Form und Inhalt sich decken.

Das Kunstlied — man versteht hierunter das einstimmige Lied mit Klavierbegleitung — ist eine Frucht der Renaissance, speziell der musikalischen Renaissance. Während die gesamte Kunstmusik vor 1600 nur mehrstimmige Gesangsmusik war, taucht um 1600 in Italien, speziell in Florenz, ein neuer Stil auf, der nicht mehrere gleichberechtigte Stimmen zu einem Ganzen verwebt und somit naturgemäß den Text vernachlässigt, sondern der einer Stimme, der Melodiestimme, das Vorrecht einräumt, die anderen Stimmen dagegen zu Begleitstimmen herabdrückt. Dieser neue Stil wird durch den Dresdener Hofkapellmeister Heinrich Schütz nach Deutschland verpflanzt, durch den Königsberger Organisten Heinrich Albert auf deutsche weltliche Texte angewendet, und die neugefundene Kompositionsgattung macht rasche Fortschritte — freilich auch sehr mannigfaltige, immer wieder sich um das Verhältnis von Musik zu Poesie drehende Veränderungen durch — bis in Franz Schubert der erste Klassiker des Liedes auftritt, der die Welt wie aus einem unerschöpflichen Füllhorn mit den Blütenwundern seiner Lyrik überschüttet. Die Romantiker Schumann, Mendelssohn und Jansen sind seine Nachfolger. Wagner und Liszt sind die Väter des modernen Liedes, das nunmehr seine Form (ein-, zwei-, oder dreiteilige Liedform) erweitert und vergrößert — freilich auch vielfach über das Ziel hinausschießt und zur dramatischen Szene wird. Im modernen Liede begegnen wir — wie fast immer in der Kunst — zwei gegensätzlichen Strömungen: Brahms vertritt

den Sänger, dem die schön geschwungene Melodielinie und die Stimmung die Hauptsache ist; Hugo Wolf ist der modern empfindende und gestaltende Künstler, der das richtige Verhältnis zwischen Dichtung und Musik sucht und — findet!

6. Oratorium und Kantate.

Der neue Liedstil, den die musikalische Renaissance zeitigte, hatte eine Menge neuer Formen im Gefolge. Die Abwechslung von Chorgesängen, Einzelgesängen und einleitender oder verbindender Instrumentalmusik hatte zu sehr den Reiz der Neuheit, um nicht aufgesucht und angewendet zu werden. Im Oratorio (d. i. Betsaal) mag man bei Gelegenheit geistlicher Schauspiele wohl diese Zusammenstellung angewendet haben. Heinrich Schütz, Joh. Seb. Bach, Händel repräsentieren die bedeutendsten Vertreter dieser Kunstform, die, wenn sie Christi Leidensgeschichte behandelt, auch Passion genannt wird; ist sie kleineren Umfanges und mehr lyrischen Inhalts, so wird der Name Kantate angewendet.

7. Das Orchester.

Das Orchester ist eine Vielheit von Instrumenten verschiedener Art, die zum Vortrag eines Tonstückes in mannigfacher Zusammenstellung zum Tönen gebracht werden. Man kann die Orchesterinstrumente in vier Gruppen teilen:

1. Saiteninstrumente:

Violine (Geige),
Viola (Bratsche),
Violoncello (Cello),
Kontrabaß,
Harfe.

2. Holzblasinstrumente:

Flöte (große und kleine),
Oboe,
(Englisch Horn),
Klarinette,
(Baßklarinette),
Fagott,
(Kontrafagott).

3. Blechinstrumente:

Trompete,
Horn,
Posaune,
Tuba.

4. Schlaginstrumente:

Pauke,
Trommel (große u. kleine),
Becken,
Glockenspiel,
Triangel,
Tamtam.

Die Streichinstrumente sind von geringerer Schallkraft als die Blasinstrumente, dafür aber von größerer Beweglichkeit. Sie sind darum stets in mehrfacher Besetzung vorhanden. Die Holzblasinstrumente führen dem Orchesterklang Duft und Farbe zu, die Blechinstrumente aber Kraft

und rhythmische Accente. Letztere Eigenschaften gelten auch von den Schlaginstrumenten. Die schriftliche Aufzeichnung aller der Stimmen, die die Orchesterinstrumente auszuführen haben, nennt man Partitur. In der Partitur sind jedesmal die Töne genau untereinander geschrieben, die zusammen erklingen sollen. Die Anordnung der Partitur ist meist so, daß zu oberst die Holzblasinstrumente stehen, dann kommen Hörner, Trompeten, Posaunen und Tuba, dann Schlaginstrumente oder Harfen, und dann das „Quintett", d. h. der Chor der Streichinstrumente, wobei die Violinen noch in zwei Gruppen, erste Violinen und zweite Violinen, geteilt sind. In den Opern (oder Oratorien-)partituren sind zwischen Blasinstrumenten und Streichinstrumenten noch die Singstimmen eingezeichnet. Umstehendes Bild (aus der Partitur von Beethovens neunter Symphonie) mag ein Beispiel von einer Partitur geben.

8. Der Dirigent.

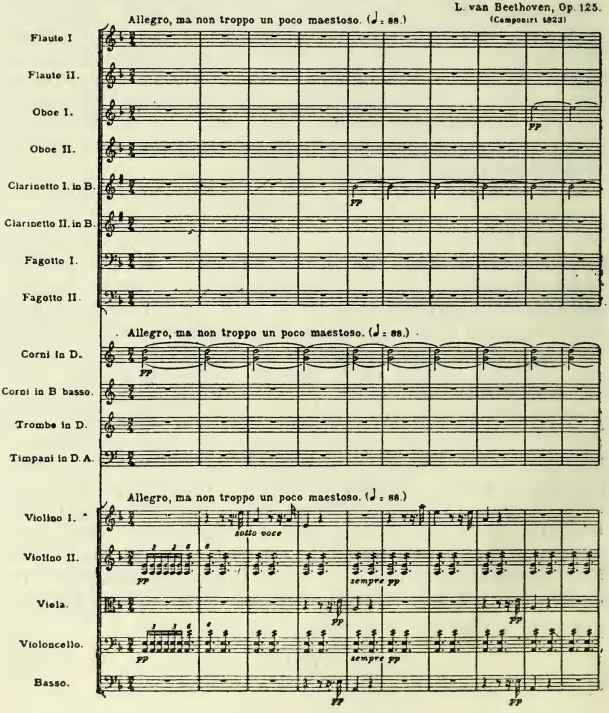
Der Dirigent ist gewissermaßen der Feldherr, der Höchstkommandierende über die Orchestertruppen. Er hat zunächst in den Proben die betreffenden Tonstücke einzustudieren, wobei es sich natürlich nicht etwa nur darum handelt, daß jeder einzelne seine Stimme ohne Fehler spielt, sondern daß auch das Stärkeverhältnis der einzelnen Instrumente rsp. Gruppen richtig gegeneinander abgewogen wird. Bei der Aufführung hat er mit einer Art suggestiver Kraft den Ausführenden seine Auffassung zu übermitteln. Also nicht nur im Taktschlagen und Angeben der Einsätze liegt die Tätigkeit des Dirigenten — freilich auch nicht darin, Kompositionen großer Meister willkürlich auszulegen und womöglich zu Zerrbildern zu gestalten, sondern einmal das technische Zusammenwirken des Orchesters zu leiten, und zweitens bei aller Freiheit seiner individuellen Auffassung das Tonstück in einer Weise zum klingenden Leben zu erwecken, wie sie den Ansichten seines Schöpfers entspricht.

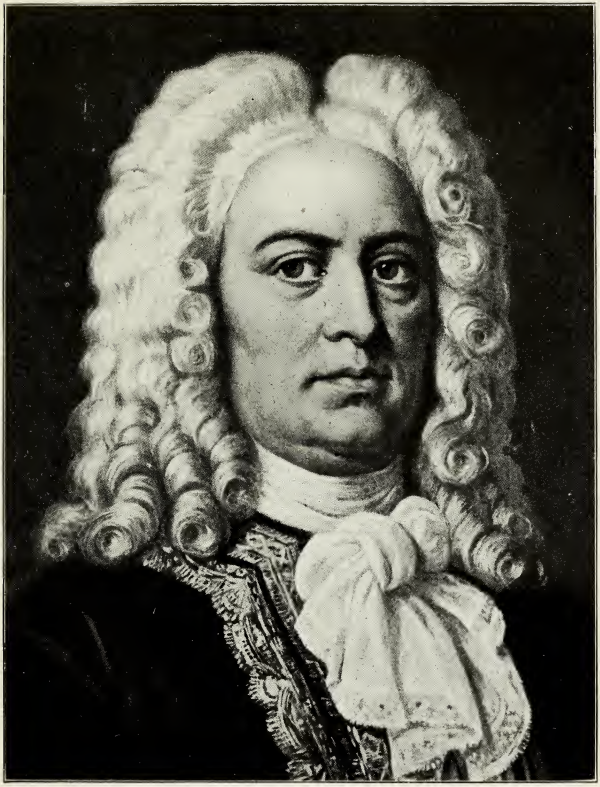
NEUNTE SYMPHONIE

mit Schlusschor über Schiller's Ode „An die Freude"

„Für grosses Orchester, vier Solo- und vier Chor-Stimmen componirt und Seiner Majestät dem König von Preussen Friedrich Wilhelm III. in tiefster Ehrfurcht zugeeignet."

L. van Beethoven, Op. 125.
(Componirt 1823)





Händel

Erläuterung der wichtigsten Tonwerke.

(Nach Komponisten geordnet.)

A. Deutsche Komponisten.

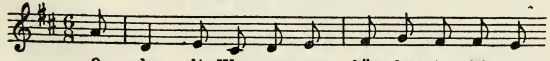
I. Georg Friedrich Händel.

* 23. Februar 1685 in Halle, † 14. April 1759 in London.

Die Hauptbedeutung Händels liegt auf dem Gebiet der Chorkomposition großen Stils, also des Oratoriums (und der Oper); und hier wieder waren es die Chöre, denen er einen breiten Boden einräumte. Von seinen sechsundzwanzig Oratorien haben sich nicht alle erhalten, dafür ist aber z. B. der Messias fast zum unersetzlichen Repertoirstück aller Musikfeste geworden. Die wichtigsten Chorkompositionen Händels sollen im folgenden besprochen werden.

Der Messias (1741). Dieses Oratorium ist gleichsam ein Hymnus auf das Erlösungswerk Christi; Christus selbst ist dargestellt nicht als der leidende Heiland, sondern als der machtvolle Siegesfürst im Sinne des Alten Testaments. Es zerfällt in drei Teile. Der erste Teil wird durch ein kurzes Instrumentalvorspiel, Ouvertüre genannt, eingeleitet. Dann beginnt ein Solotenor mit seinem tröstenden Gesang; voller Zuversicht antwortet der Chor mit dem kunstvoll gearbeiteten Satz „Denn die Ehre des Herrn wird offenbaret". In angstvoller Demut frägt ein Solobaß in der schönen Arie: „Wer mag den Tag seiner Zukunft erleiden". Auch hier antwortet der Chor, mit dem Soloquartett abwechselnd, „Er wird sie reinigen, die Kinder Levi". Nun kommt der Soloalt, um nach einm kurzen Rezitativ (eine Art Sprechgesang, nur von dürftigen Orchesterakkorden begleitet, die meist der festgefügten Form der Arie vorausgeht) den wundervollen Gesang anzustimmen:

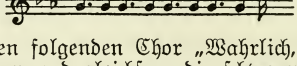
9.



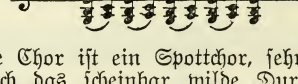
eine Weise von milder Zuversicht, die dann der Chor auf-

nimmt. Aber noch erscheint der Ersehnte nicht! Denn, wie uns ein Solobaß verkündet, deckt noch Dunkel die Erde, aber: „Das Volk, so im Dunkeln wandelt, sieht ein großes Licht". Auf dieses Rezitativ und Arie muß besonders aufmerksam gemacht werden, denn Händel zeigt hier eine geniale Realistik der Tonmalerei, indem er das Thema dieser Arie wie suchend umherirren läßt, bald sich dem Licht der Hoffnung zuwendet, bald wieder dunkle Schatten aufsucht. Endlich werden die Figuren unruhiger, die Farben heller, und freudig beginnt der Chor: „Denn es ist uns ein Kind geboren". Nun folgt ein kleiner instrumentaler Zwischensatz, ein Pastorale, d. h. eine Hirtenmusik, um gewissermaßen das Milieu zu schildern. Ein Solosopran fährt in dieser Milieuschilderung fort, indem er die Verkündigung des Engels an die Hirten erzählt. Der Chor antwortet voll freudiger Zuversicht: „Ehre sei Gott in der Höhe" usw., und dieselbe Stimmung, nur noch einige Nuancen freudiger und zuversichtlicher, zeigt die folgende Sopranarie „Erwach' zu Liedern der Wonne". Dagegen zeigt die folgende Arie „Er weidet seine Herde", und der Chor „Sein Joch ist sanft", mit dem der erste Teil schließt, einen Charakter sanfter Weichheit.

Der zweite Teil behandelt die Leidensgeschichte Christi. Dem Chor: „Sieh, das ist Gottes Lamm" folgt die tief empfundene Arie: „Er war verschmähet", die die Qualen des Herrn schildert. Man beachte bei den Worten „Er gab den Schlägen seinen Rücken" die scharfen Rhythmen im Orchester:

10. 

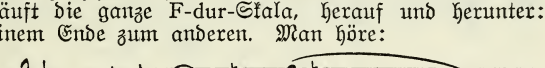
die auch noch den folgenden Chor „Wahrlich, er trug unsre Qual" durchziehen und gleichsam die schweren Geißelschläge zu versinnlichen scheinen. Auch die folgende Stelle „Der Herde gleich irrten wir zerstreut" ist tonmalerisch sehr interessant, weil die verschiedenen Motive das Umherirren mit plastischer Deutlichkeit schildern; desgleichen „und schütteln das Haupt", was Händel auf folgende Weise illustriert:

11. 

Der nächste Chor ist ein Spottchor, sehr wirksam und anschaulich durch das scheinbar wilde Durcheinander der Stimmen. Herrlich und von wahrhaft tragischer Größe ist das folgende Rezitativ und Arie für Sopran, beide das

Sterben des Herrn schildernd und beklagend. Die Begleitung ist oft unterbrochen: es ist, als ob die Sprache der Geigen von Schluchzen unterdrückt würde. Milder dagegen ist die Arie „Doch du ließest ihn", die zu dem schönen Chor „Hoch tut euch auf" überleitet, an den sich dann meistens der lebhaft bewegte Chor „Der Herr gab das Wort" schließt. Lieblich ist die Arie für Sopran „Wie lieblich ist der Boten Schritt und steht in schönem Kontrast zu dem folgenden kraftvollen Chor „Ihr Schall gehet aus". Auch hier können wir an einem Beispiel die Fähigkeit Händels bewundern, durch die äußere Gestaltung seiner Motive gleichsam die Situation zu schildern; die Stelle „an alle Enden der Welt" durchläuft die ganze F-dur-Skala, herauf und herunter: von einem Ende zum anderen. Man höre:

12.



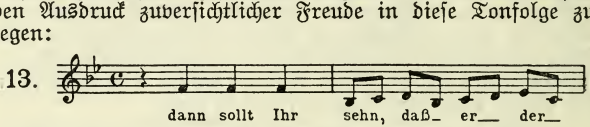
Prachtvoll und von gewaltiger Kraft ist die Baßarie „Warum entbrennen die Heiden" und der ihr folgende Chor „Auf, zerreißet die Bande", zwei Nummern, gegen die die Tenorarie „Du zerschlägst sie" ein wenig zurücksteht. Dann aber kommt der Gipfelpunkt des ganzen Werkes und alles dessen, was Händel überhaupt geschrieben hat: das gewaltige Halleluja, mit dem der zweite Teil schließt. Ein endloses Jauchzen und Jubeln ist es, zu dem hier Chor und Orchester sich vereinigen, und wahre Lichtfluten ergießen sich über diese geniale Eingebung, die immer, wo sie erklingt, Sänger und Hörer packt und mit fortreißt — ein leuchtendes Beispiel für die zündende Wirkung aller wahren und großen Kunst!

Den dritten Teil leitet die bekannte, von süßer Zuversicht erfüllte Arie ein: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", an die sich zwei ernste Chöre schließen. Auch die Arie „Sie schallt, die Posaun'" (richtiger müßte es heißen „Die Trompete") hat den Charakter feierlichen Ernstes. Ein Duett für Alt und Tenor schließt sich an, und der Schlußchor, ein Meisterstück kontrapunktischer Kunst, krönt das Werk in würdiger Weise.

Samson (1741). Das Oratorium behandelt die Gefangenschaft Samsons, den Versöhnungsversuch mit Dalila, die Vernichtung der Philister durch Samson, der mit seiner unglaublichen Kraft das Festgebäude einreißt — freilich auch sich mit unter den Trümmern begräbt, und die Klage Israels um seinen Tod. Eine Instrumentaleinleitung schildert die lärmende Festesfreude, an der sich auch der erste

Chor beteiligt. Samsons Freund Micha klagt in einer ernsten Arie („O Abbild") über Samsons Blindheit; Samson selbst („Nacht ist's umher") drückt seinen Schmerz in einer von tiefstem Weh getragenen Arie aus, zu der der herrliche Chor der Israeliten („O alles Lichtes Quell") aufs prächtigste kontrastiert. Samsons Vater Manoah betrauert den Verlust von Samsons Stärke, der Chor der Israeliten aber ist voller Zuversicht auf Jehova. Das Motiv dieses Chores sei angeführt, weil Händel es verstanden hat, den Ausdruck zuversichtlicher Freude in diese Tonfolge zu legen:

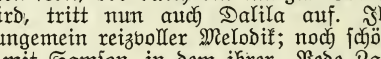
13.



Der Schlußchor des ersten Teiles ist wieder eine Schattierung elegischer; musikalisch interessant, weil das Orchester jedesmal die Phrasen nachahmt, die der Chor anstimmt.

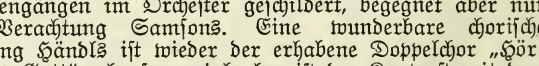
Im zweiten Teil, der durch ein inniges Gebet Michas eingeleitet wird, tritt nun auch Dalila auf. Ihre erste Arie ist von ungemein reizvoller Melodik; noch schöner aber ist ihr Duett mit Samson, in dem ihrer „Rede Zauberton" beständig durch das Orchester säuselt:

14.



Nun tritt Haraphas, der Riese, auf, mit mächtigen Oktavengängen im Orchester geschildert, begegnet aber nur der Verachtung Samsons. Eine wunderbare chorische Leistung Händls ist wieder der erhabene Doppelchor „Hör! Jakobs Gott"; ebenso genial aber ist der Kontrast mit dem folgenden Chor der Philister, der auf eine ständig im Orchester wiederkehrende Baßfigur (sog. basso ostinato)

15.



aufgebaut ist.

Der Schlußchor dieses Aktes aber vereinigt alle Beteiligten und bietet einen imposanten Abschluß.

Der dritte Akt bringt die Katastrophe. Harapha versucht noch einmal, Samson zum Abfall zu verleiten: ein

leidenschaftliches Drängen spricht aus seiner Arie. Ein leidenschaftliches Drängen spricht auch aus dem Chor der Israeliten „Im Donner komm", wo es im Orchester wie Sturmesrasen auf und ab wogt. Reich an charakteristischen Tonmalereien ist Samsons schöne Arie „So, wenn die Sonn' dem Meer enttaucht".

Aus dem folgenden seien noch erwähnt die tiefe Arie der Manuah „Wie willig trägt", der äußerst charakteristische Chor der Philister und die Trauerfeier, die mit einem erstaunlichen Reichtum an Mitteln geschildert ist: Michas Arie, der Trauermarsch, der Chor der Jungfrauen — und der wundervoll elegische Abschluß. Dann — eine geniale Eingebung Händels — führt eine Israelitin (Koloraturarie, mit einer hohen Trompete begleitet) die Gläubigen wieder der Gottesverehrung zu, die in dem imposanten Schlußchor beredten Ausdruck findet.

Über die weiteren Oratorien kann ich mich kurz fassen, da sie seltener im Konzertsaal erscheinen. Da ist die **Cäcilienode**, die am Cäcilientage (22. November 1739) zum erstenmal in London aufgeführt wurde, und die Weltschöpfung durch Harmonie sowie die Macht der Töne besingt. Interessant ist die instrumentale Farbenmischung, die Händel hier im Orchester vornimmt: wie er in der ersten Tenorarie die Laute durch Cello imitiert, in der zweiten Arie durch Trompete, Trommel und Pauke Kampfesmut heraufbeschwört, wie in der dritten Arie die Geliebte den Tod des Helden bei Flötenklang betrauert, wie dann die helle Geige von Eifersucht und Verzweiflung singt, wie aber der Gesang der Stimme alles Instrumentale in den Schatten stellt — das alles ist sehr hübsch und wirkungsvoll gestaltet. Auch **Judas Makkabäus** möchte ich erwähnen, und **Herakles**, welch letzterer deutlich die Verwandtschaft von Oratorium und Oper zeigt. Er wird direkt als „musical drama" bezeichnet. Den Inhalt bildet der durch die Eifersucht der Dejanira herbeigeführte Untergang des Helden. Man beachte den dramatischen und dämonischen Chor „Eifersucht, o Höllenfluch!", den rührenden Trauerchor, dann den bacchantischen Schlußchor des ersten Teils „Krönt den Tag mit Festesglanz", der, wie Kretzschmar sagt, seine Motive direkt aus dem neapolitanischen Volksleben erhalten zu haben scheint. „Die Soloszenen, wo Herakles, zum Tode getroffen, rast, die andere, wo Dejanira in Verzweiflung und Wahn die Furien anruft, gehören zu den gewaltigsten Leistungen der musikalisch-dramatischen Kunst."

Das **Alexanderfest** ist inhaltlich und formell ein Pendant zur Cäcilienode, nur lyrischer gehalten.

Ich gehe nun über zu Händels Instrumentalmusik und gedenke da der berühmten

12 Concerti grossi; diese Werke führen ihren Namen von einem Brauch der italienischen Musikpflege, das Orchester in zwei Gruppen zu teilen, eine kleinere, das sog. Concertino, in unserem Falle bestehend aus zwei Violinen und Cello, und das virtuose, solistische Element vortretend, und dem sog. Concerto grosso, d. h. dem Chor der Streichinstrumente, also das, was wir heute Tutti nennen. Diese Werke zeichnen sich vor allen Dingen aus durch Klarheit der Gedanken, Einfachheit und Übersichtlichkeit der Formen. Sie bestehen meist aus vier, fünf oder sechs Sätzen verschiedenen Charakters. Oft finden sich Tanztypen darunter, z. B. eine Polonäse, ein Menuett, eine Allemande usw., dazu kommen langsame Sätze und Allegrosätze, die sich dem Typus des Sonatensatzes nähern. Am beliebtesten ist mit Recht das sechste. Es besteht aus einem Larghetto, einem der schönsten Sätze, die Händel geschrieben hat, voll edler Melancholie. Der zweite Satz (Allegro) ist von ähnlichen Stimmungen durchweht. Dann aber kommt als Nr. 3 die allerliebste Musette, d. h. ursprünglich „Dudelsackstückchen", die seiner Zeit zu den Lieblingen des Publikums gehörte. Charakteristisch ist der an einigen Stellen fortklingende Baß — eben eine Eigentümlichkeit des Dudelsacks. Nun folgt noch ein frisches Allegro und endlich der fast lustige Schlußsatz.

---

2. Johann Sebastian Bach.

* 21. März 1865 in Eisenach, † 28. Juli 1750 in Leipzig.

Daß Bachs Musik den Stempel der Ewigkeit auf der Stirn trägt, sieht man schon daraus, daß Bachs Werke, nachdem sie schon anderthalb Jahrhunderte überdauert haben, heute mehr denn je ins Volk dringen, in immer breiteren Schichten Verständnis finden, und noch nicht den geringsten Anflug von dem zeigen, was man geringschätzig „veraltet" nennt. Die Bedeutung Bachs liegt nicht auf einem Gebiete, sie ist schlechthin universell; die Chorkomposition großen Stils (Passion, Messe, Kantate), den a capella-Gesang (Choral, Motette), die reine Instrumentalmusik (Orchester, Orgel, Klavier, Violine) — alles pflegte er in gleicher Weise, und wenn er auch nicht Opern schrieb, so finden sich doch in seinen Passionen Stellen von einer geradezu gewaltigen, dramatischen Kraft. Wir beginnen mit dem größten und bekanntesten seiner Werke, der

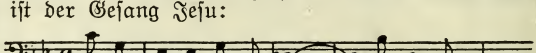
Matthäuspassion. Die Form und Anlage der „Passion", d. h. der musikalischen Darstellung von Christi Leidensgeschichte nach der Erzählung eines Evangelisten (in unserem Falle Matthäus), schildert Spitta so anschaulich, daß ich mich seiner Worte bedienen will: „Ein Tenor trägt im Rezitativ das Evangelium vor; wo eine andere Person spricht, setzt er aus und läßt sie gleichsam selber zu Worte kommen; ebenso setzt der Chor ein, wenn die Äußerungen der Jünger Jesu, der Hohepriester, die Schriftgelehrten und ähnliches musikalisch dargestellt werden sollen. Umgeben und durchschlungen ist diese aus Rezitativen und Chören gebildete Kette von Chorälen mannigfachster Gestalt und madrigalischen Tonstücken; jene heben in höherschwebender Betrachtung die kirchliche Bedeutung der Vorgänge heraus, diese treten in menschlich allgemeinerer Teilnahme ihnen nahe. Zu den vokalen Mitteln gesellt sich die Orgel und das von ihr durchgeistete Orchester."

In der Matthäuspassion (erste Aufführung am 15. April 1729 im Nachmittagsgottesdienst in der Thomaskirche zu Leipzig) wirken zwei Chöre und zwei Orchester bzw. Orgeln mit. Das Werk zerfällt in zwei Hauptteile; der erste behandelt die Leidensgeschichte bis zum Garten Gethsemane und der Flucht der Jünger, der zweite die Gerichtsverhandlung vor dem Hohepriester, die Kreuzigung und Grablegung.

Der erste Teil beginnt mit einem gewaltigen kontrapunktischen Meisterstück: der erste Chor, die Töchter Zions, stimmen ihren Trauer- und Klagegesang an, der zweite Chor (die Gläubigen) wirft bange Fragen dazwischen, und schließlich beginnt noch ein Knabenchor einstimmig den Choral „O Lamm Gottes" anzustimmen! Hieran schließt sich (immer von dem die Bibelworte rezitativisch vortragenden Solotenor unterbrochen) der Choral „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen". Die nächste Szene läßt uns den Dramatiker Bach erkennen: wie die Volksmenge rät, Jesum ja nicht „auf das Fest" töten zu lassen, wie die Jünger sich aufregen über die Verschwendung des Weibes im Haus Simonis — das ist mit kraftvoller Lebendigkeit dargestellt; das folgende warm empfundene Altsolo „Du lieber Heiland du" steht im herrlichsten Kontrast dazu. Die folgende Szene behandelt den Verrat des Judas, und die Bereitung des Osterlamms; als Chor fungieren Jünger. Auch diese Szene findet ihren Abschluß durch einen Choral, in dem sich gewissermaßen die Stimmung und die Eindrücke des Hörers kristallisieren. Dann folgt als Rezitativ die Abendmahlszene, die auch wieder in einem lyrischen Erguß, in der

schönen, von Oboen begleiteten Sopranarie „Ich will dir mein Herze schenken", und in einem Choral („Erkenne mich mein Hüter") ihren Ausklang findet. Eine wundervolle Stelle ist der Gesang Jesu:

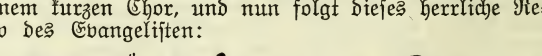
16.

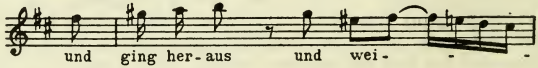


Man beachte den malerischen Ausdruck dieser edlen Melodie, den Einsatz des fremden, schmerzlichen des auf „trübt", und den Abschwung der melodischen Kurve zum tiefen as, gleichsam in die Schatten des Grabes! Das folgende Tenorsolo (Zion), das von Chören unterbrochen wird, zeichnet sich aus durch die zitternden, angstvollen Sechszehntel der Bässe; ihre Stimmung wird durch die folgende, lebhafter bewegte Arie fortgesponnen. Eine Anzahl Rezitative schildern Jesus Todesnot, ein Choral („Was mein Gott will") resigniert in rührender Weise, und Rezitative der beteiligten Personen bringen auch den Verrat zur Darstellung, dessen Vollzug von zwei kontrastierenden Chören, dem wehmütig klagenden und dem heftig aufbrausenden, mit dramatischer Kraft betrauert wird, und in enormer Steigerung zur wilden Volkswut aufstachelt. Die Flucht der Jünger erzählt der Evangelist, und das kunstvolle Gewebe eines Chorals schließt den ersten Teil.

Ein liebliches Ensemble (Altsolo mit Chören) „Ach, nun ist mein Jesus hin" bringt die Klage der Christen zum Ausdruck. Hieran schließt sich das Verhör Jesu vor dem Hohepriester (man beachte den Kanon der zween falschen Zeugen!); das Urteil aber spricht in scheinbar wildem Durcheinander ein Doppelchor aus, der auch Jesum verspottet. Die Verleugnung des Petrus führt auch wieder zu einem kurzen Chor, und nun folgt dieses herrliche Rezitativ des Evangelisten:

17.





das nicht nur den Höhepunkt, sondern auch den Prüfstein der Evangelistenpartie bildet. Eine der Perlen des Werkes ist auch die Altarie „Erbarme dich", in deren rührenden Klagegesang sich die schluchzenden Seufzer einer Solovioline mischen. Auch die Baßarie „Gebt mir meinen Jesum wieder"

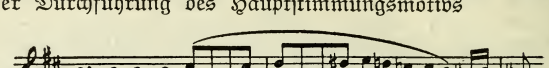
verdient Beachtung. Dann aber vor allem die wilden, ja fast brutalen Zwischenrufe des empörten Volkes „Barrabam" und „Laß ihn kreuzigen" (letzterer einen halben Ton höher wiederholt), die wieder Bachs geniale dramatische Veranlagung erkennen lassen; dazwischen bettet er einen Choral und eine melodiöse Arie. Die Geißelung schildert Bach mit denselben Rhythmen (cf. Beispiel 10) wie Händel — eine sehr interessante Stelle! Zu Beginn des Todeszuges aber steht der wundervolle Choral „O Haupt voll Blut und Wunden", dessen edel schmerzvolle Melodie wie ein gewaltiges Leitmotiv fünfmal in dem Werke auftaucht. Die Erzählung des Evangelisten von der Kreuzigung wird wieder von zwei kunstvoll gearbeiteten Spottchören unterbrochen; im Gegensatz dazu klagt dann ein Alt: „Unsel'ges Golgatha". Die Klagen des sterbenden Herrn am Kreuze sind mit höchster Anschaulichkeit dargestellt, die ganze todestraurige Stimmung ist aber schließlich in den ergreifenden Choral „Wenn ich einmal soll scheiden" gebannt. In der folgenden Stelle „der Vorhang im Tempel zerriß" usw., tritt der Dramatiker Bach wieder mit gewaltigem Schritt auf die Bühne. Zur Schilderung der szenischen Vorgänge verwendet er das Orchester mit unerhörter Kühnheit: gewaltige herauf- und herunterreißende Passagen in den Bässen, zitternde Tremolos im ganzen Streichorchester malen das Zerreißen des Tempelvorhanges usw. trotz aller Einfachheit der Mittel mit glühenden Farben. Und wie keusch und einfach wirkt nun darauf das Baßsolo: „Am Abend, da es kühle war". Zwar kommen noch einmal die Feinde Jesu und verlangen Wächter vor das Grab. Dann aber senkt sich Frieden und heilige Ruhe auf die Grabstätte, und in dieser Stimmung klingt auch der wunderbare Schlußchor aus.

Der Vollständigkeit halber erwähne ich noch Bachs Johannes- und Lukaspassion, die beide seltener aufgeführt werden und auch an Schönheit, Kraft und Bedeutung der Matthäuspassion nicht gleichkommen. Dagegen verdient das zweitgrößte Werk:

Die H-moll-Messe eine ausführlichere Besprechung. Daß der evangelische Bach sich dieser katholischen Kultusform bediente, ist höchst gleichgültig und durchaus äußerlich; die Messe, die Bach schrieb, war nicht zum praktischen Gebrauch beim Hochamt bestimmt; die Textworte, die er komponierte, sind aber doch letzten Grundes Gemeingut des gesamten Christentums. Das ganze Werk, wohl das tiefste und gewaltigste, das Bach geschrieben hat, zerfällt in vierundzwanzig Nummern: Chöre und Arien, wobei der Chor

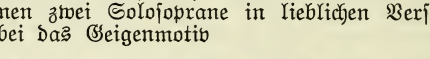
meist fünfstimmig (zwei Soprane, Alt, Tenor und Baß) gehalten ist. Ohne Einleitung beginnt das Kyrie sofort mit Chor und Orchester, ein Instrumentalsatz leitet über zu der Durchführung des Hauptstimmungsmotivs

18.



seitens des Chores (zuerst Tenor, Alt, Soprane, Baß, dann: Baß, Tenor, Alt, Soprane). Das Christe eleyson übernehmen zwei Solosoprane in lieblichen Verschlingungen, wobei das Geigenmotiv

19.

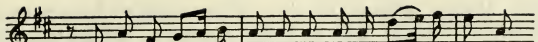


usw.

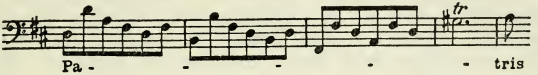
eine große Rolle spielt. Die Wiederholung des Kyrie durch den Chor baut sich diesmal auf einem anderen, ruhig ernstem Motiv auf. Frisch und freudig setzt das Gloria ein, unterbricht aber bei „et in terra pax" diese Jubelweise, um allmählich zu einer gewaltigen Doppelfuge überzuleiten.

Das Laudamus ist als Sopranarie gedacht, begleitet vom Streicherchor und einer Solovioline; eine längere Orchestereinleitung geht ihm voraus, die Singstimme ist überreich verziert und koloriert. Der Gegensatz folgt im Gratias, einer würdig und gemessen dahinschreitenden vierstimmigen Fuge. Das „Domine Deus" ist ein reizendes Duett für Sopran und Tenor, die sich in Kanonform fortwährend nachahmen, während die Orchesterbegleitung (Flöten, gedämpfte Violinen und Bratschen, Bässe pizzicato) ein ungemein wohlklingendes Kolorit zeigt.

Das Qui tollis peccata mundi ist wieder dem Chor übertragen, der es als Kanon behandelt, wozu das Orchester eine geschäftige Begleitung liefert. Man beachte die wundervollen Harmonien der letzten sechs Takte dieses Chores! Unmittelbar hieran schließt sich eine Altarie „Qui sedes ad dexteram", in der eine Solooboe die Solostimme teils unterstützt, teils in reizvollem Spiel nachahmt. Quoniam tu solus sanctus ist für Baßsolo geschrieben im Charakter würdevoll feierlicher Kraft; eine eigentümliche ernst düstere Färbung erhält das Orchester durch das Solohorn und die beiden Fagotte. Auch hier folgt im Cum sancto spiritu der Kontrast auf dem Fuße. Voller Jubel beginnen Sopran und Tenor:

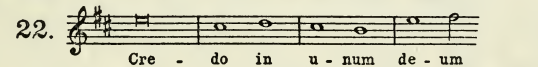
20. 

Chor und Orchester greifen dieses freudige Jauchzen auf, während die Bässe das „Patris“ in folgender, breit ausgesponnener Phrase variieren:

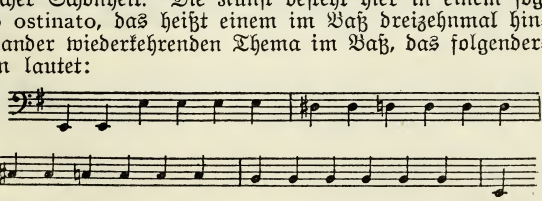
21. 

Dann stimmt der Tenor ein bewegliches und schwungvolles Fugenthema an, mit dessen äußerst kunstvoller Durchführung der zweite Teil der Messe einen grandiosen Abschluß findet.

Das Credo ist wieder in sieben Nummern geteilt. Eine fünfstimmige Chorfuge eröffnet es mit dem uralten, dem Gregorianischen Gesange entnommenen Thema

22. 

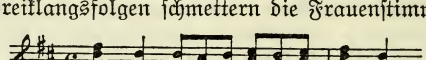
das von Bach in erstaunlicher Weise verändert und verarbeitet wird. Die Orchesterbässe liefern zu diesem kontrapunktischen Meisterstück eine konstant in Viertelnoten auf und ab wogende Begleitung, die zu dem starren, wie aus Erz gehauenen Fugenthema in grellem Kontrast steht. Das Patrem omnipotentem wird in einer vierstimmigen Fuge behandelt. Lieblich hebt sich hiervon das kanonische Duett et in unum Dominum ab, dessen lieblicher Zwiegesang auch wieder von Soloinstrumenten (Oboen bezw. Klarinetten) umspielt wird. Über dem Et incarnatus est (fünfstimmiger Chor) schwebt eine wundersam mystische Stimmung. Der Chor bewegt sich in ruhigen Vierteln, demselben Rhythmus, wie die Orchesterbässe, während die Violinen in leisen Achtelfiguren seufzend hinabgleiten. Das Crucifixus ist auch wieder ein kontrapunktisches Kunststück, dabei aber von tiefster, poetischer Schönheit. Die Kunst besteht hier in einem sog. basso ostinato, das heißt einem im Baß dreizehnmal hintereinander wiederkehrenden Thema im Baß, das folgendermaßen lautet:

23. 

Auf diesem schmerzlich in düstere Tiefe sinkenden basso obstinato bauen sich nun die klagenden Chorstimmen auf, die bei den Worten: et sepultus est auch hinab in die Tiefe nach G-dur leiten, und nun erhebt sich mit Pauken und Trompetenschall der hinreißende Chor „et resurrexit", der den dritten Teil krönt.

Das nun folgende Sanctus möchte ich mit vielen Bachinterpreten als den Höhepunkt des ganzen Werkes bezeichnen. Bach hat hier, indem er die Alt- und Sopranstimmen teilte, den Chor sechsstimmig gestaltet. In erhabenen Dreiklangsfolgen schmettern die Frauenstimmen ihr

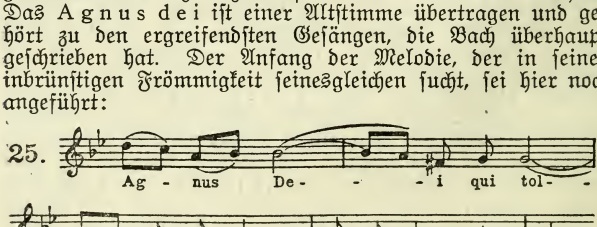
24.



in die Höhe, vereinigen sich dann mit den Tenören zu lang ausgehaltenen Akkorden, während deren der Baß in mächtigen Oktavschritten sein sanctus Dominus Sabaoth dazwischenwirft. Um so beweglicher sind die Fugenmotive pleni sunt coeli gestaltet, die schließlich zu einem Jubel ohnegleichen sich vereinigen.

Urwüchsige Kraft in der Erfindung und Genialität der Gestaltung spricht auch aus dem Osanna, in dem der Chor noch mehr, nämlich zum achtstimmigen Doppelchor, erweitert ist. Diese beiden Chöre werfen sich nun abwechselnd ihre bald in energischen Achteln, bald in jauchzenden Koloraturen gehaltenen Motive zu; ihr Jubel wird unterbrochen durch eine Tenorarie Benedictus, deren weihevollen Gesang eine Solovioline wie mit leuchtenden Blumengirlanden umkränzt. Hierauf wird das Osanna wiederholt. Das Agnus dei ist einer Altstimme übertragen und gehört zu den ergreifendsten Gesängen, die Bach überhaupt geschrieben hat. Der Anfang der Melodie, der in seiner inbrünstigen Frömmigkeit seinesgleichen sucht, sei hier noch angeführt:

25.



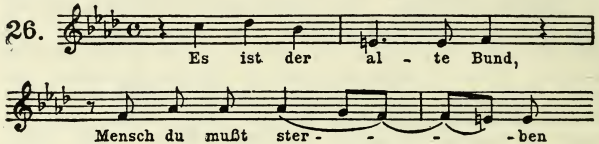
Der Schlußchor „Dona nobis pacem" aber lehnt sich an das „Gratias" an, nur ist die Stimmung hier noch friedvoller und zarter.

Bachs kurze **Messen** sind Kantaten mit lateinischem Text. Einen solchen weist auch das fünfstimmige Magnificat auf. Der Text ist der Lobgesang der Maria (Ev. Luc. I, 46—55). Bach hat diese Worte analog dem Vorgang älterer Komponisten nicht einer Person in den Mund gelegt, sondern sein Magnificat zerfällt in zwölf Nummern und beginnt mit einem fünfstimmigen Chorsatz von prächtigem Glanz. Das Arioso „et exultavit" ist in milden und zarten Farben gehalten. Die nächste Arie quia respexit ist trotz aller Einfachheit der Form von tiefem Gehalt. Sie wird nur von Orgel und einer Oboe begleitet. Rasch fällt nun der folgende Chor ein, indem sich die Stimmen mit wilder Hast aufeinander türmen. Um so beruhigender wirkt hierauf das Baßsolo „quia fecit", dessen Grundcharakter man als warme Innigkeit bezeichnen kann. Das Duett „et misericordia" für Alt und Tenor gibt der Hoffnung auf Gnade und Barmherzigkeit des Herrn beredten Ausdruck, Violinen mit Dämpfern und Flöten geben die entsprechenden weichen Farben dazu her. Am Schluß ist wieder die Harmonik von großer Kühnheit. Der Chor „fecit potentiam" ist majestätisch und kraftvoll — genau wie das folgende Tenorsolo „deposuit potentes". Die nächste Nummer, ein Altsolo, ist wieder von zarten und sanften Lichtern umspielt. Sexten- und Terzengänge der Flöten umschmeicheln in eigentümlichen Rhythmen die weichen Kantilenen. In dem folgenden Satz überträgt Bach den cantus firmus, d. h. die alte, feststehende Melodie des Magnificat, zwei Oboen und läßt sie von drei Frauenstimmen geheimnisvoll umspielen, während das Cello die notdürftigste harmonische Grundlage skizziert. Jetzt folgt ein kräftiger Chor „sicut locutus est", der in eine Fuge mündet. Hiermit ist eigentlich der Lobgesang der Maria zu Ende, aber Bach krönt sein Werk noch durch einen fünfstimmigen Schlußchor „gloria Patri etc.", den er einer strahlenden Steigerung zuführt.

Von den **Kantaten,** deren Bach ca. 300 geschrieben hat, erwähne ich natürlich nur einige. An erster Stelle die unter dem Namen „actus tragicus" bekannte „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit". An der Erläuterung dieses schönen Werkes wird uns zugleich die Form der Kantate überhaupt klar werden.

Mit einer Sonatina betitelten Orchestereinleitung lieblich milden Charakters fängt das Werk an, dann hebt ein frischer, kräftiger Chor („Gottes Zeit" und „In ihm leben", Apostelgesch. 17,28) an, an dessen Schluß plötzlich ein jäher Stimmungswechsel eintritt: der Todesgedanke erhebt sein

ernstes Haupt. Nun beginnt ein Solotenor mit wehmütiger Resignation „Ach Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen" (Psalm 90,12); ein Baßsolo, markig und kraftvoll, verscheucht die tränenfeuchten Nebel mit dem Gesang Jes. 28,1: „Bestelle dein Haus", und nun folgt ein wundersam klagender, fugierter Chor: „Es ist der alte Bund, Mensch, du mußt sterben" mit dem herrlich gezeichneten Thema:



Dunkle Schleier der Melancholie umhüllen diese wundervolle Stelle, die wie Klänge aus einer anderen, geheimnisvollen Welt anmutet; da beginnt plötzlich, lieblich und tröstend, der Sopran mit dem Lockruf aus der Offenbarung 22,20: „Ja komm, Herr Jesu, komm", und während er seinen zuversichtlichen Gesang weiterspinnt, intoniert eine Flöte den Choral: „Ich hab mein' Sach' Gott heimgestellt"; dazu gesellen sich dann wieder die drei anderen Stimmen mit ihrem Klagemotiv, in der Ferne verhallt der Lockruf des Soprans: die Dämmerung des Todes beginnt sich wieder herabzusenken!

Es folgt nun die schöne Altarie „In deine Hände befehl' ich meinen Geist", aus deren Klängen die ganze Glaubenszuversicht Bachs zu tönen scheint; ein Baßsolo antwortet verheißungsvoll: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein"; und während er singt, stimmen die Altstimmen den Choral an: „Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin" — wieder ein kontrapunktisches Meisterstück.

„Tod und Verklärung" — so könnte man diese Kantate nennen, denn im Schlußchor „Glorie, Lob, Ehr" bricht die Sonne der Ewigkeit mit blendendem Schein durch die Todeswolken, und in der Schlußfuge „Durch Jesum Christum, Amen" herrscht der Jubel der selig Verklärten.

Hier haben wir also den Typus der Kantatenform: Instrumentale Einleitung, dann abwechselnd Chöre, Choräle und Sologesänge. Den Text liefern Bibelstellen.

Kantate am Reformationsfeste: „Gott, der Herr".

Ein längeres Orchestervorspiel — ein wie aus Erz gehauener, markiger Chor, sehr lang ausgesponnen — eine freundliche Altarie mit obligater Oboe — dann der Choral:

„Nun danket alle Gott" vom vierstimmigen Chor gesungen, während ein selbständiges, glanzvoll gestaltetes Orchester eine förmliche Freudensymphonie anstimmt — dann ein Baßrezitativ und im Anschluß daran ein Duett für Sopran und Baß: „Gott, verlaß die Deinen nimmermehr" — und am Schluß die Choralmelodie „Wach auf, mein Herz, und singe" in pompösem Gewande — das alles ist mit wenig Mitteln hergestellt und doch von zündender Wirkung.

Noch eine andere **Reformationskantate** schrieb Bach, und zwar über „Eine feste Burg", wo der Choral der Trompete und der Orgel übertragen ist, während Chor und Orchester sich zu einer gewaltigen Fuge vereinen, oder wo bei der Stelle „Und wenn die Welt voll Teufel wär'" das Orchester im Schlachtentumult tobt, der Chor aber durch dieses Getümmel im eisengepanzerten unisono schreitet.

Auch will ich die große Kantate für Doppelchor: „Nun ist das Heil" erwähnen, die geradezu mit blendender Leuchtkraft instrumentiert ist. Ferner die Ratswahlkantate, in deren Vorspiel er das Violinpräludium in E verwendete, oder die mystisch-romantische: „Schlage doch gewünschte Stunde", wo er Glocken anwendet; weiter die friedvolle „Du Hirte Israels"; dann die drei Sterbekantaten: „Ich habe genug", „Wer weiß, wie nahe", „Liebster Gott"; sodann „Ihr werdet weinen", in der Bach Kontraste von erschütternder Wirkung zustande bringt. Viel Stimmungsmusik birgt „Bleib' bei uns, Herr" — kurz und gut: die Bachschen Kantaten sind erstens eine Fundgrube musikalischer Schönheiten, zweitens die Niederschläge eines tief und stark empfindenden Gemüts und endlich die klingenden Beweise von Bachs gewaltig vielseitiger Gestaltungskraft und seiner schier unerschöpflichen Phantasie.

Aber Bach besaß auch Humor; das sieht man aus der derben Bauernkantate, in der im Thüringer Dialekt ein neuer Kammerherr angesungen wird; aus der plappernden Kaffeekantate (Schweigt stille, plaudert nicht), einer Hymne auf das braune Herzstärkungsmittel; aus: „Der zufriedengestellte Äolus" und „Der Streit zwischen Phöbus und Pan" mit seinen lustigen Tonmalereien.

Bachs Motetten müssen ebenfalls erwähnt werden; sie sind vier-, fünf- oder achtstimmig. Naumann (Musikgeschichte) schildert die Form sehr anschaulich mit den Worten: „ein doppelchöriger Anfang, in welchem die beiden Chorgruppen einander antworten und steigern, gelegentlich zusammentreten und sich wieder scheiden, um zuletzt vereint

in einen bewegt fugierten Satz einzulenken, über dessen Tonwogen sich die im Diskant liegende Choralstimme wie der auf Felsen gegründete und allen Stürmen trotzende Leuchtturm des Glaubens erhebt. In dieser Gestalt entwickelt sich zum Beispiel die herrliche achtstimmige Motette „Fürchte dich nicht“.“

Ich gedenke nun noch des „Weihnachtsoratoriums“, das 1734 entstand und die bekannte Form zeigt, daß ein Tenor rezitativisch das Evangelium singt; Personen werden sprechend resp. singend eingeführt, z. B. die Weisen aus dem Morgenlande, Hirten usw. Zwischen diese Rezitative und Chöre sind Choräle und Madrigale eingeflochten; Orgel und Orchester geben die instrumentalen Skizzen.

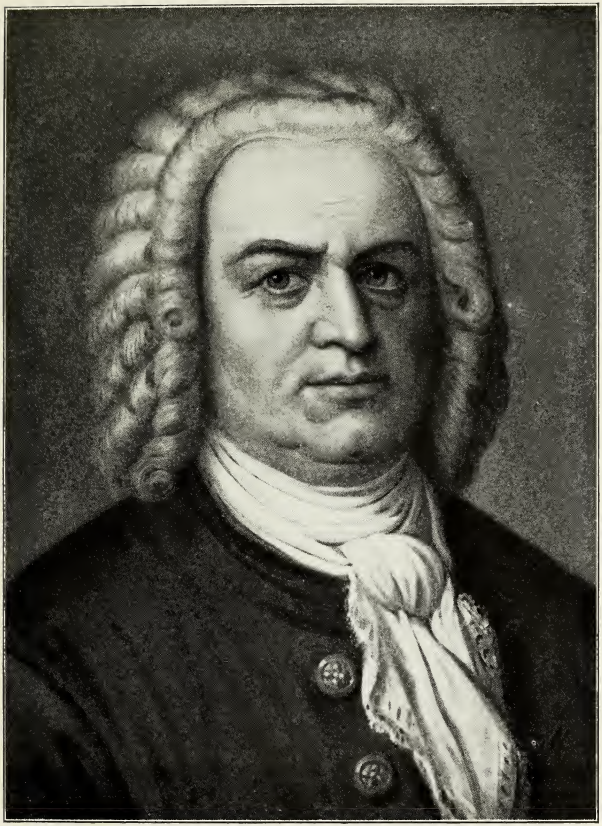
Von den **rein orchestralen Werken** Bachs erwähne ich zunächst die Suiten. Die Suite ist eine volkstümliche Schöpfung für Orchester, die dem sechzehnten Jahrhundert entstammt. Wenn die fahrenden Spielleute auf dem Anger vor der Stadt ihre Weisen anstimmten, so reihten sie meist mehrere bekannte und beliebte Stücke aneinander; je bunter der Wechsel war, um so besser. Mit einem Choral begannen sie, dann folgte eine Reihe verschiedener Tänze aus aller Herren Länder. Diese Form nahm bald eine gewisse Regelmäßigkeit an, indem sie die verschiedenen Sätze durch das Band einer gemeinsamen Tonart verband. Die Suite (auch Partie genannt) war ein durchaus volkstümliches Gebilde; sie hatte ihr Gegenstück in der Sonata, einem feierlichen und kunstvoller gestalteten Instrumentalsatz.

Auch Bachs Suiten verraten noch den Tanzcharakter. So weist die C-dur-Suite eine Ouvertüre, Courante, Gavotte 1 und 2, Forlane (venezianischer Tanz), Menuett 1 und 2, Bourrée 1 und 2 und zwei Passepieds auf — also alles Tänze, mit Ausnahme der Ouvertüre, die sich wie eine lustige internationale Gesellschaft hier zusammendrängen.

Die H-moll-Suite ist ein klingender Niederschlag der Zeiten, wo Reifrock und Zopf, Puder und Perücke den wahren Menschen verdeckten.

Sehr schön sind die beiden D-dur-Suiten, deren erste im Jahre 1838 Mendelssohn in einem Gewandhauskonzert wieder der Vergessenheit entriß.

Wichtig sind ferner Bachs Sechs Brandenburgische Konzerte. Das Concerto ist ursprünglich ein Gesangsstück; es entstand durch den Versuch, den neuen Liedstil (Suite) auf die mehrstimmige Gesangsmusik anzuwenden. Im siebzehnten Jahrhundert drang das Concerto auch in die Instrumentalmusik, zunächst in die Kammer-



Bach

musik (speziell für Violinen), dann in die Orchestermusik. Hier spielte es im achtzehnten Jahrhundert die wichtige Rolle, die später die Symphonie spielte. Es führte dem Orchester die lebhaften Violinpassagen zu. Über die concerti grossi vergleiche man Suite.

Bachs Werke dieses Namens haben zum Teil Suitenform, zum Teil dieselbe Form wie Händels Concerti (siehe diese). Sie bringen eine unerschöpfliche Menge reicher und in allen Stimmungen schillernder Musik. Da wird in den langsamen Sätzen geschwärmt, in anderen gejubelt und gelacht, in wieder anderen die Füßchen zu tadellosen pas vorschriftsmäßig nebeneinander gesetzt.

Die Einzelinstrumente, für die Bach geschaffen, sind Orgel, Klavier und Violine.

Orgelwerke. Bach war der größte Orgelspieler seiner Zeit — er war auch der bedeutendste Komponist für sein Instrument. Choralvorspiele, Phantasien, Sonaten, Tokkaten, Präludien, Fugen — das sind die Formen, in denen sein rastloser Geist die Stimmungen seiner Seele niederlegte.

Die Präludien verarbeiten ihre Choralmotive in besonders glänzender und klangschöner Weise.

Die Phantasien sind tiefgründige, bald leidenschaftliche, bald wieder sinnende Improvisationen.

Die Orgelchoräle aber umflechten die jeweilige Choralmelodie mit einem kunstvollen kontrapunktischen Gewebe, dessen Motive dem Empfindungsgebiet des Chorals angepaßt sind. „So rauschen (wie Spitta sagt), wenn er die Melodie des Weihnachtsliedes „Vom Himmel kam der Engel Schar" erklingen läßt, die unteren Stimmen unablässig nieder- und aufwärts, einige freudig erregt, andere langsam und majestätisch, wie wenn man in den Himmelsraum emporsähe, den hin und wieder schwebende Engelheere erfüllen. Oder wir hören die Melodie: „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ist der Menschen Leben", und unheimlich bewegt, wie flüchtige Schatten, gegeneinander, miteinander, sich durchkreuzend hüpfen die begleitenden Stimmen vorüber."

Die Tokkaten sind Virtuosenstücke, in denen brillantes technisches Figurenwerk und breit dahinfließende Akkordfolgen sich ablösen.

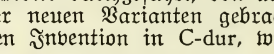
Das eigentliche Betätigungsgebiet Bachs aber ist die Fuge; zwar hat er nur fünfzehn große Präludien und Fugen geschrieben, aber jede derselben ist ein Koloß, ein Markstein in der Musikgeschichte. Die Präludien in C-moll, Es-dur, H-moll und E-moll sind folgendermaßen geformt: Ein Hauptthema tritt viermal auf, dazwischen breitet sich

ein zweites in reicherer, zum Teil fugierter Bewegung aus; das F-dur-Präludium führt ein Thema durch.

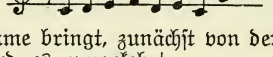
Die Fuge, die sich jedesmal an das Präludium schließt, ist folgendermaßen entwickelt. Zunächst wird das Hauptthema bearbeitet, dann folgt die Durchführung eines Nebenthemas, dann werden beide Themen kunstvoll vereinigt.

Bachs Kammermusik ist ganz eigenartig, und ihr Studium ist für jeden Klavierspieler ein unumgängliches Erfordernis, aber auch eine Quelle reinster Freuden.

Nehmen wir zunächst die Inventionen, kleine zwei- und dreistimmige Gebilde, in denen mit vollendeter Kunst ein kurzes Motiv durchgeführt, von allen Seiten beleuchtet, in immer neuen Varianten gebracht wird. So z. B. in der ersten Invention in C-dur, wird das Motiv

27. 

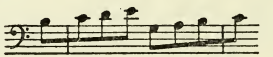
das die erste Stimme bringt, zunächst von der zweiten nachgeahmt, dann wird es umgekehrt

28. 

oder vergrößert

29.

oder umgekehrt und vergrößert

30. 

und diese Modifikationen werden nun in der mannigfaltigsten Weise gemischt, übereinander-, untereinandergeschoben usw. usw. Kurzum, es sind diese kleinen Stücke bei aller kristallhellen Klarheit und scheinbaren Einfachheit Meisterwerke und gewissermaßen Miniaturen der gewaltigen polyphonen Kunst Bachs.

Die Suiten für Klavier zerfallen in drei Gruppen: die Partiten, die französischen und die englischen Suiten. In ihnen sind die einzelnen Teile (wie wir sie schon bei der Orchestersuite kennen lernten) aber auch zu einer geistigen Einheit verschmolzen. Die liebenswürdige Grazie der Franzosen findet in ihnen ebenso ihren Ausdruck, wie die italienische Sinnenfreudigkeit und die deutsche Gemütstiefe und Gründlichkeit der Arbeit.

Das wohltemperierte Klavier endlich ist eine Sammlung von achtundvierzig Präludien und Fugen in sämtlichen Dur- und Molltonleitern, also eigentlich ein pädagogisches Werk. Aber man merkt diesen Stücken das Lehrhafte nicht im mindesten an; Bach war immer Poet, selbst wenn er nur Lehrer sein wollte. Das erste der Präludien hat durch Gounods „Méditation" eine etwas zweifelhafte Berühmtheit erhalten. Die Kunst der Fuge ist ebenfalls ein „Lehrbuch"; es enthält vierzehn Fugen, vier Kanons und zwei Fugen für zwei Klaviere, in denen Bach das, was auf dem Gebiet der Fugentechnik überhaupt möglich war, gewissermaßen zusammenfassen und krönen wollte.

Das italienische Konzert bringt mich — da es eine fast geigenartige Kantilene im Mittelsatz zeigt — auf die Violinwerke, speziell auf die vielgespielte Chaconne für Violine ohne Begleitung. Chaconne ist ein ähnliches Stück wie die Passacaglia (eine Form, die Bach einmal in gewaltiger Weise für die Orgel verwendet hat), das heißt: über einem immer wiederkehrenden Baß werden immer neue Variationen ausgeführt (siehe auch Beispiel 23). Daß das für die Violine eine besonders schwere Aufgabe ist, ist klar, und das vorliegende Stück ist denn auch ein Prüfstein für Geiger.

---

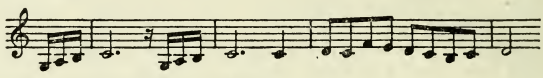
3. Christoph Willibald Gluck.

* 2. Juli 1714 in Weidenwang, † 15. Nov. 1787 in Wien.

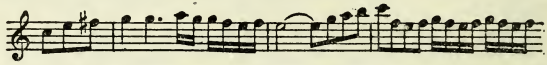
Gluck ist der Reformator der deutschen Oper. Sein Schaffen gilt also der dramatischen Musik. Füglich gehört eine Analyse seiner Werke nicht hierher. Nur zwei Werke erwähne ich, weil sie sehr häufig in unseren Konzertsälen anzutreffen sind: das eine ist eine Folge von Tanzformen (Balletten), die Felix Mottl in Form einer Art Suite aus Glucks Opern zusammengestellt und so für Konzertzwecke nutzbar gemacht hat; wenn es auch mehr die liebenswürdige Seite ist, die wir hier an dem großen Musikdramatiker kennen lernen, so ist doch andererseits die pathetische Art Glucks, sich auszusprechen, auch in dieser Ballettsuite unverkennbar.

Das andere Werk ist die prachtvolle Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis, die schon deshalb wichtig ist, weil Gluck hier der Ouvertürenform die ersten geistigen Weihen verleiht, weil er zum erstenmal die Ouvertüre zur Trägerin bestimmter, auf das folgende Drama Bezug neh-

mender Ideen macht. Nach Richard Wagners trefflichen Auslassungen zeichnet diese Ouvertüre den Hauptgedanken des Dramas in großen Zügen: Wie im Drama dem großen Unternehmen des griechischen Heeres die Rettung der zarten Jungfrau gegenübersteht, so steht in der Ouvertüre das ehern und gepanzert einherschreitende Unisonothema des Anfangs

31. 

dem zarten, zitternden, weiblichen

32. 

gegenüber. Dieser Kontrast geht durch das ganze Stück und gibt ihm Form, Inhalt und Bedeutung.

---

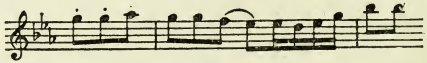
4. Franz Joseph Haydn.

* 31. März 1732 in Rohrau, † 31. Mai 1809 in Wien.

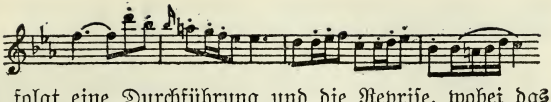
Haydn ist der erste klassische Meister des modernen Symphoniestils; mit ihm tritt die Symphonie in den Vordergrund aller Orchestermusik; er fügte der Symphonie das Menuett, also eine volkstümliche Tanzform, ein; er goß über diese Kunstform jene göttliche, lächelnde Heiterkeit, die seinen Werken eine unvergängliche Jugendfrische bewahrt.

Wir betrachten jetzt kurz seine **Symphonien** — natürlich nicht alle, denn er hat über hundertfünfzig geschrieben, sondern nur diejenigen, denen man mit Staunen, Bewunderung und Freude noch heute im Konzertsaal begegnet.

Da ist zunächst die Symphonie in Es-dur. Ein dumpfer Paukenwirbel leitet sie ein, mühsam ringt sich ein düsteres Unisonothema in die Höhe, und nach diesem Präludium, das Haydn dem ersten Symphoniesatz vorauszuschicken liebt, setzt der erste Satz ein, mit dem frischen und heiteren Thema

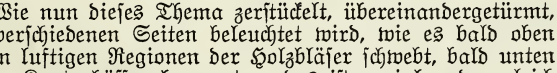
33. 

Es ist ein vollkommen regelmäßig gebildetes Allegro; dem ersten Thema steht also ein zweites in der Dominante gegenüber, das Oboe und Violine mit derselben Freudigkeit anstimmen:

34. 

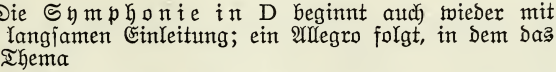
Dann folgt eine Durchführung und die Reprise, wobei das zweite Thema in der Haupttonart auftritt. Vor dem Schluß taucht plötzlich noch einmal das langsame Unisonomotiv der Einleitung auf, wie eine ernste Mahnung, der aber der Schluß hurtig aus dem Wege läuft.

Der zweite Satz (Andante, $^2/_4$) ist ein liedartiger Gesang, dessen Hauptthema durch eine Dissonanz (den Schritt es—fis) einen gewissen interessant leidenden Zug erhält, übrigens später in Dur auftritt. Diesem achttaktigen Gedanken steht ein zweiter, kürzerer gegenüber, worauf der erste wiederholt wird; es ist also das Schema a—b—a der zweiteiligen Liedform, das im weiteren Verlauf des Satzes zum Gegenstand von Variationen gemacht wird. Der dritte Satz ist ein melodiereiches Menuett; der vierte aber ist aus einem einzigen Thema gewoben, das direkt aus dem Volksmund hervorgesprungen zu sein scheint, so frisch, so natürlich, so ungekünstelt klingt es:

35. 

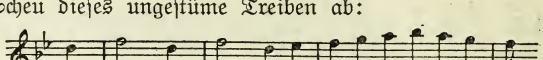
Wie nun dieses Thema zerstückelt, übereinandergetürmt, von verschiedenen Seiten beleuchtet wird, wie es bald oben in den luftigen Regionen der Holzbläser schwebt, bald unten in den Kontrabässen brummt — das ist genial und zugleich typisch für Haydns Kunst dieser sogenannten thematischen Arbeit.

Die Symphonie in D beginnt auch wieder mit einer langsamen Einleitung; ein Allegro folgt, in dem das erste Thema

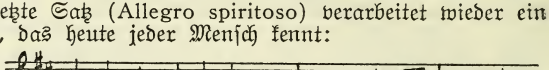
36. 

die Hauptrolle spielt, während das zweite, eigentlich nur aus Melodiebrocken bestehend, vernachlässigt wird. Das Andante dieser Symphonie ist außergewöhnlich gebildet. Es besteht zwar aus ähnlichen Variationen eines liedartigen Sätzchens, wie das der Es-dur-Symphonie; aber zwischen diese feingliedrigen Gebilde sind Orchestertutti im Fortissimo eingeschoben, in denen Haydn plötzlich eine ungewohnte heftige Leidenschaft zeigt. Das Menuett steht im Kontrast zu seinem („Trio" genannten) Zwischensatz; es ist kräftig und

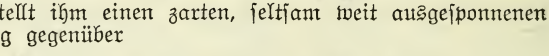
voll trotziger, widerspenstiger Accente, das Trio aber wehrt voll Scheu dieses ungestüme Treiben ab:

37. 

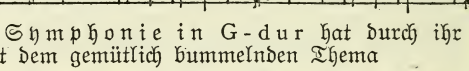
Der letzte Satz (Allegro spiritoso) verarbeitet wieder ein Motiv, das heute jeder Mensch kennt:

38. 

und stellt ihm einen zarten, seltsam weit ausgesponnenen Gesang gegenüber

39. 

Die Symphonie in G-dur hat durch ihr Andante mit dem gemütlich bummelnden Thema

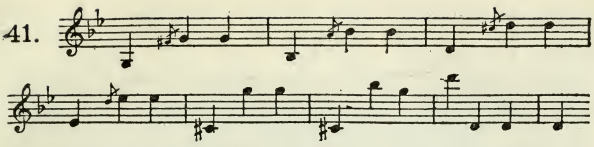
40. 

Weltberühmtheit erlangt. Haydn ließ dieser harmlosen Weise nämlich einen krachenden Paukenschlag folgen — damit die ladies in seinen Konzerten wieder einmal munter würden! Menuett und Finale enthalten keine tieferen Probleme.

Ich erwähne noch die Abschiedssymphonie, an deren Namen und Entstehung sich ein Scherz knüpft. Haydn und seine Kapellmitglieder wollten vom Fürsten Esterhazy Urlaub haben. Haydn schrieb diese Symphonie, in deren letztem Satz ein Instrument nach dem anderen aufhört, bis schließlich nur noch Violinen übrigbleiben, die endlich gähnend den Schluß herbeiführen. Auch einige andere Symphonien Haydns haben solche bezeichnende Titel; so die „Kindersymphonie" für sieben Kinderinstrumente, zwei Geigen und Baß, La chasse, Le matin und so fort.

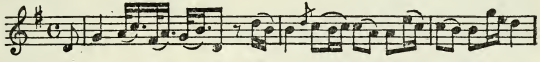
Nach den Symphonien Haydns sind seine **Streichquartette** zu erwähnen, die ihre festgefügte Gestalt ebenfalls Haydn verdanken. Haydn gestaltete diese Gattung der Kammermusik nach der Form der Symphonie bzw. Sonate, d. h. in vier Sätzen. Auch in den Streichquartetten vereinigen sich frisch quellende Heiterkeit, sonniger Humor, sinnender Ernst, harmlose Fröhlichkeit mit der hohen Kunst schematischer Arbeit. Bekannt und beliebt ist das G-moll-Quartett mit seinem hüpfenden Anfangsthema

41.



das unwiderstehlich komisch wirkt; oder das schöne G-dur-Quartett mit dem herrlichen, edlen Anfangsthema (Moderato):

42.



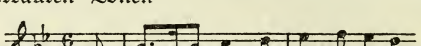
oder endlich das lustige A-dur-Quartett mit dem burlesken Anfang

43.

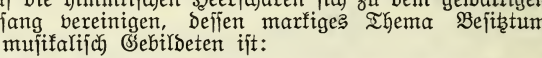
Alle diese Werke sind heute Hausmusik in bestem Sinne des Wortes geworden. Dasselbe gilt auch von den Trios und Sonaten. Im Konzertsaal aber begegnen wir vor allen Dingen den beiden **Oratorien** Haydns, die in der Musikgeschichte deshalb Marksteine bilden, weil sie die Gattung des weltlichen Oratoriums definitiv feststellen. Also auch hier ist Haydn — dem leichtsinniger Unverstand so gern den Namen „Papa Haydn" gibt — ein gewaltiger Reformator.

Die Schöpfung zerfällt (nach Händelschem Vorbild) in drei Teile, von denen die zwei ersten der Schöpfungsgeschichte, der dritte dem Liebesidyll des ersten Menschenpaares im Paradiese gewidmet sind. Eine wunderbare Instrumentaleinleitung eröffnet das ganze Werk, das Chaos darstellend. Und nun folgt in wechselvollen Bildern die Darstellung der Schöpfung, die jedesmal Raphael, Gabriel oder Uriel (an Stelle des Evangelisten) erzählen, worauf dann Chor oder Solostimmen diesen Bericht weiter ausführen oder näher betrachten. Berühmt ist gleich am Anfang die Chorstelle, die die Erschaffung des Lichts schildert, indem auf das geisterhaft hingehauchte „Und der Geist Gottes schwebte über den Wassern" plötzlich Chor und Orchester in strahlendem C-dur das „Und es ward Licht" hinausschmettern — ein überwältigender Effekt. Nun schildern Uriel und der Chor, wie die Dämonen der Finsternis voll Schrecken in die Tiefe stürzen; Raphael — von lebhaft kolorierten Orchesterzwischenspielen unterstützt — wie Sturm und Donner, Blitz und Regen entstehen; Gabriel, wie die

Engel mit Staunen diese Wunder betrachten. In einer prachtvollen Arie gibt Raphael ein Bild von den rollenden Wogen des Meeres, dem dann das Land entsteigt, und Gabriel preist die Wunder der Fluren in den lieblichen, uns so vertrauten Tönen

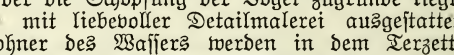
44. 

worauf die himmlischen Heerscharen sich zu dem gewaltigen Lobgesang vereinigen, dessen markiges Thema Besitztum jedes musikalisch Gebildeten ist:

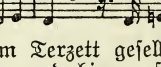
45. 

Nicht minder populär ist der folgende Chor: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", dessen wuchtige Klänge durch das Terzett der drei Engel lieblich unterbrochen werden.

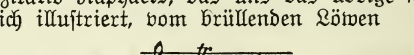
Im zweiten Teil treffen wir zuerst auf die schöne Arie Gabriels, der die Schöpfung der Vögel zugrunde liegt, die denn auch mit liebevoller Detailmalerei ausgestattet ist. Die Bewohner des Wassers werden in dem Terzett der Erzengel behandelt, wobei besonders die humoristische Schilderung des sich in der Tiefe wälzenden Leviathan

46. 

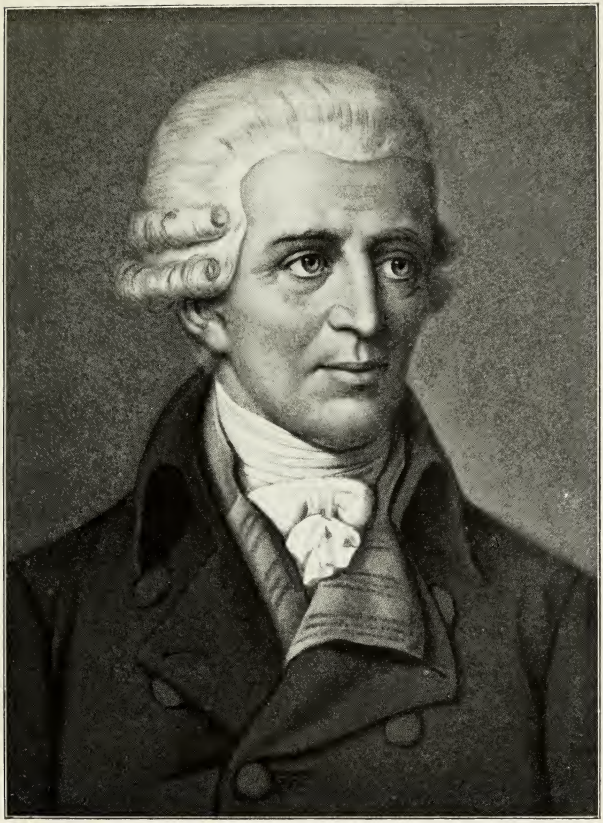
zu beachten ist. Zu dem Terzett gesellt sich der Chor zu wiederholter Lobpreisung, und hieran schließt sich das berühmte Rezitativ Raphaels, das uns das übrige Tierreich gar ergötzlich illustriert, vom brüllenden Löwen

47. 

bis zum kriechenden Gewürm

48. 

Auch in der Arie Raphaels („Nun scheint in vollem Glanz") hat Haydn einen Witz gemacht: bei der Stelle, „den Boden drückt der Tiere Last" läßt er vom Kontrafagott die beiden tiefen Töne b—a Fortissimo blasen — ein grotesker, realistischer Effekt. Aus dem zweiten Teil, der auch einen jubelnden Chorschluß findet, ist noch die schöne, mit den einfachsten

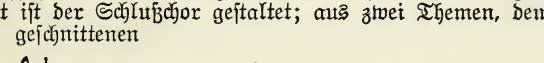


Haydn

Mitteln gestaltete Arie Uriels „Mit Würd' und Hoheit" zu erwähnen.

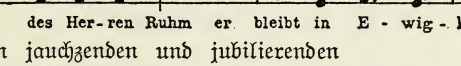
Auch der dritte Teil beginnt — wie der erste — mit einer programmatischen Orchestereinleitung, in der drei Flöten die liebliche Stimmung des erwachenden Frühlingsmorgens wiedergeben. Der Teil selbst leidet ein wenig an Längen, weil hier Adam und Eva eingeführt werden und die Form des Duetts über Gebühr häufig zur Anwendung kommt. Wundervoll wirken allerdings die Chöre, die sich an der Begleitung der Solostimmen beteiligen. Es schwebt ein mystisch romantischer Hauch über diesen Stellen. Imposant ist der Schlußchor gestaltet; aus zwei Themen, dem scharf geschnittenen

49.



und dem jauchzenden und jubilierenden

50.



Die Jahreszeiten sind noch ein Schritt weiter aus der Kirche in die lachende Welt hinein — oder richtiger: der letzte Schritt! Sie fügen Bilder aus der Natur und dem Menschenleben in glücklichster Weise zu einem Kunstwerk zusammen. Die Orchestereinleitung ist zu einer echten und rechten Programmouvertüre erweitert und schildert den Übergang vom Winter zum Frühling. Lukas und Hanne, zwei Landleute, sind hier die Erzähler resp. handelnden Personen, und ihre Freunde und Genossen stehen ihnen zur Seite, d. h. sie begrüßen den Frühling, flehen den Segen des Himmels herab auf den pflügenden Ackersmann, der übrigens sein Tagewerk nach Haydns eigener Melodie (siehe Beispiel 40) verrichtet; sie sind voll Freude oder Andacht — wie die Stimmung es erfordert.

Der zweite Teil ist wieder reich an Naturmalereien: da haben wir Morgendämmerung und Abendglocken, eine Oboe kräht wie der Hahn, eine Schalmei versetzt uns auf die Wiese zur Herde, ein Chor beschreibt anschaulich den Sonnenaufgang; das Heimchen singt und der Frosch quakt! Einen gewaltigen Aufschwung aber nimmt die Tondichtung bei der Schilderung des Gewitters mit seinen Schrecken und — im Gegensatz dazu — des Abends, den der Tonmaler Haydn mit der achten Stunde (acht Hornrufe) beginnen läßt.

Der dritte Teil „Herbst" beginnt mit Jagdszenen, in denen die Orchesterfarben alles, vom Halali und dem die Spur verfolgenden Hund bis zum Büchsenschuß mit seltener Treue wiedergeben. Die Weinlese, die nun folgt, ist noch kräftiger und satter in der Tönung, besonders da zur Schilderung der weinseligen Ausgelassenheit die Rhythmik herangezogen ist.

Der „Winter" fällt gegen dieses farbenprächtige Bild ein wenig ab. Nur das Spinnstubenidyll ist niedlich und das in diesem enthaltene Volkslied; der Schlußchor schlägt weihevollere Töne an und gibt dem Werk einen religiösen Ausklang.

---

5. Wolfgang Amadeus Mozart.

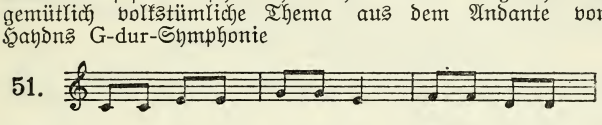
* 27. Jan. 1756 in Salzburg, † 5. Dez. 1791 in Wien.

Die Bedeutung Mozarts in der Musikgeschichte liegt auf zwei Gebieten, auf dem der Oper und auf dem der reinen Instrumentalmusik. Das erstere können wir im Rahmen dieses Buches nicht behandeln; zur Abrundung der Darstellung sei nur bemerkt, daß die reifen Opernwerke Mozarts eine psychische Vertiefung zeigen, wie die italienischen Opernkomponisten der damaligen Zeit sie nicht kannten; daß Mozart selbst das leichte Genre eines Librettos mit einer Anmut zu umgürten weiß, die das simpelste Singspiel in den Rang eines vollendeten Kunstwerkes emporhebt; daß er in seinen seriösen Opern aber auch die Nachtseiten menschlichen Empfindens aufdecken und dann durch die Wucht seiner dramatischen Leidenschaft wahrhaft packen und hinreißen kann (man denke an den Schluß des Don Juan!). Erwähnt werden möge auch noch seine wunderbare Kunst, die Figuren des Dramas musikalisch zu charakterisieren und diese Charakteristik auch in den verschlungenen Geweben der Ensembles meisterhaft durchzuführen. Er verschmolz sinnenfällige italienische Melodienfreudigkeit mit deutscher Tiefe der Empfindung und einer fast Shakespeareschen dramatischen Gestaltungskraft.

Auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik gilt von Mozart zum großen Teil dasselbe; in die Form der klassischen Symphonie, die von Haydn zum ersten Gipfel der Entwicklung geführt worden war, goß er einen starken, geistigen Gehalt. Aber auch in der Form zeigen seine Symphonien neue Entwicklungspunkte. Vor allen Dingen in der Gestaltung der Themen, und zwar speziell des zweiten Themas

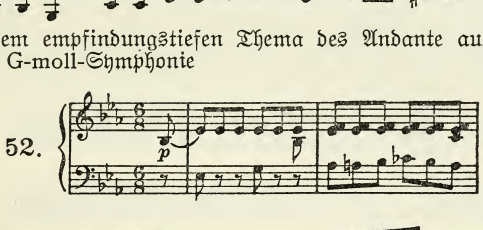
in den Eckſätzen, und des Themas der langſamen Sätze. Hier führte nämlich Mozart die wirkliche Kantilene ein, d. h. Melodien, die in der Anlage breit und ausgedehnt ſind, viel ſentimental-chromatiſche Züge aufweiſen, und ſo geſangsmäßig gehalten ſind, daß man glaubt, die Inſtrumente, die ſie vortragen, ſeien zu menſchlichen Weſen geworden, die all das, was ihr Inneres bewegt, in eindringlich beredten Tönen zum Ausdruck bringen. Ein Beiſpiel wird das ſofort anſchaulich machen. Man vergleiche das gemütlich volkstümliche Thema aus dem Andante von Haydns G-dur-Symphonie

51.



mit dem empfindungstiefen Thema des Andante aus Mozarts G-moll-Symphonie

52.

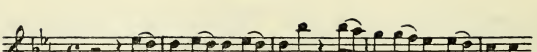


das ſich aus der Tiefe emporringt, wie das Bekenntnis einer an Empfindung überreichen Seele!

Von den neunundvierzig Symphonien, die Mozart geſchrieben hat, intereſſieren uns heute etwa noch ein Dutzend. Aber auch von dieſen taucht in den Konzertſälen nur ein Viertel auf, denen einige erläuternde Worte gewidmet ſein ſollen.

Symphonie G-moll.

Sie ſtammt aus dem Jahre 1788 und iſt viersätzig. Ihr Grundcharakter iſt der eines düſteren Schmerzes. Das tritt ſchon in den beiden Themen des erſten Satzes (Allegro molto, deutlich hervor: dem erſten

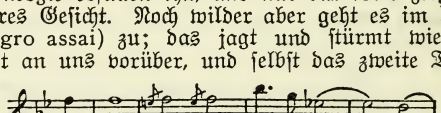
53. 

und dem zweiten

Von diesen beiden Motiven wird bei der Ausspinnung des Werkes besonders das erste bevorzugt; dabei kommt es zu gewaltigen, dissonanzenreichen Steigerungen.

Der zweite Satz (Andante, $^6/_8$) ist ganz in die Stimmung fragender Sehnsucht getaucht. Sein Thema (siehe Nr. 52) wird im weiteren Verlauf von reizvollen Zweiunddreißigsteln umspielt.

Der dritte Satz, ein Menuett, ist hier nicht, wie sonst, der Tummelplatz zierlicher Rokokofiguren, sondern Kampflust und Energie erfüllen ihn, und nur das Trio zeigt ein freundlicheres Gesicht. Noch wilder aber geht es im letzten Satz (Allegro assai) zu; das jagt und stürmt wie eine Windsbraut an uns vorüber, und selbst das zweite Thema

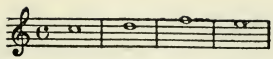
54. 

das zu dem ersten in einem bei Mozart immer scharf ausgeprägten Gegensatz steht, zeigt etwas von dieser unheimlichen Hast.

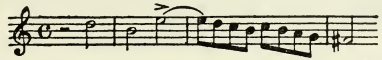
Neben dieser Symphonie wird am meisten gespielt die

Symphonie in C-dur

des Meisters letzte Symphonie, benannt „Jupitersymphonie". Pomp, Gepränge und festlichen Rausch verkünden die ersten Takte, denen sofort ein Moment stiller Beschaulichkeit folgt. Das zweite Thema steht wieder in einem scharfen Kontrast zum ersten: auch in ihm weiche, chromatische, sentimentale Züge. Im zweiten Satz (Andante cantabile, $^3/_4$) kehrt Ruhe und Frieden wieder ein, nur einmal von einer Episode drohenden Charakters unterbrochen. Reizend ist das Menuett, besonders die Stelle, wo die Holzbläser das chromatische Hauptmotiv imitierend nacheinander bringen. Das Finale aber (Molto Allegro) greift wieder auf die Stimmung des Anfangs zurück. Gekrönt wird dieser letzte Satz durch zwei Fugen; das erste Thema

55. 

wird nämlich zunächst in einer kurzen Fuge behandelt; dann verläuft alles formgemäß — bis an der Stelle, wo wir den Schluß vermuten, plötzlich eine Koda einsetzt, und zwar mit einer sogenannten Tripelfuge, d. h. zu dem Hauptthema (Nr. 55) gesellen sich noch zwei andere Themen, von denen das eine

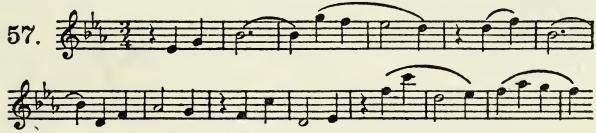
56. 

überhaupt als zweites Thema des ganzen Satzes auftrat.

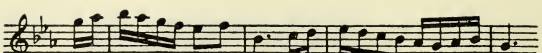
Ganz im Gegensatz zu diesen beiden Symphonien steht die

Symphonie in Es.

Man nennt sie „Schwanengesang", vielleicht, weil ihre Grundstimmung ein von aller irdischen Schwere befreites, köstlich heiteres Glücksgefühl ist. Eine langsame (Adagio) Einleitung von gesundem, kraftvollem Charakter beginnt, seltsame Harmonien leiten über zu dem eigentlichen Allegro (3/4). Hier scheint der Titel des Werkes besonders berechtigt zu sein, wenn wir das wundersame Thema vernehmen:

57. 

wie in schönem Fluge schwingt es sich zur Höhe, in herrlichen, weichen Rundungen zieht es seine Kreise. Das zweite Thema ist wieder reich mit Lyrik durchtränkt, aber der Grundcharakter des Satzes bleibt doch. Wundervoll ist das Andante (2/4), das trotz der Friedensklänge, die es anstimmt, nicht weichlich wird, sogar einmal sein freundliches Gesicht in Falten legt. Das Menuett ist eines der köstlichsten, die Mozarts Feder entflossen. Sowohl der erste Teil, der der Kraftnatur der ganzen Symphonie trefflich angepaßt ist, wie auch das Trio, in dem eine Klarinette schwärmt und singt. Im Finale (Allegro 2/4) aber macht sich Frohsinn und Heiterkeit geltend, und sie werfen ihre funkelnden Lichter in alle Ecken des Satzes. Das erste Thema könnte Haydn geschrieben haben, so froh, so leicht, so tändelnd ist es gehalten:

58. 

Der Vollständigkeit halber erwähne ich noch die

Symphonie in D-dur,

die, abgesehen von ihrem heroischen Charakter, dadurch bemerkenswert ist, daß sie nur drei Sätze zeigt. Das Menuett fällt aus — es paßt nicht in den Charakter des Werkes.

Ich gehe nun über zu Mozarts Kammermusikwerken und erwähne an erster Stelle

die Streichquartette.

Auch in dieser Kompositionsgattung steht Mozart auf dem Boden Haydns; seine ersten sechs Quartette hat er Haydn sogar gewidmet. Sie sind die bedeutendsten und nach Mozarts eigener Angabe „die Frucht einer langen und mühseligen Arbeit". Da sie aber Haydn und den anderen Quartettkomponisten dieser Zeit gegenüber einen Fortschritt, eine geistige und technische Vertiefung bedeuteten, so machten sie zunächst keinen Eindruck auf die Zeitgenossen. Heute atmen wir auf, wenn uns in der Schwüle der modernen Konzertsäle eines dieser taufrischen Gebilde begegnet, etwa das vierte oder fünfte in B-dur oder A-dur, beide von spielender Grazie und sprühender Lebensfreude; ernster, männlicher und tiefer ist das erste in D-dur; seine Ergänzung das wehmütige, von Schmerz der Entsagung durchtränkte zweite in D-moll. Das bedeutendste und — für die Zeitgenossen am wenigsten verständliche ist das letzte in C-dur. Eine langsame Einleitung eröffnet es; schneidende Halbtondissonanzen rücken es sofort aus der Sphäre der liebenswürdigen Quartettkomposition der damaligen Zeit weit hinweg.

Die Streichquintette

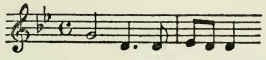
liebte Mozart ebenfalls sehr; er pflegte als fünfte Stimme dann eine zweite Bratsche hinzuzufügen. Sein gewaltigstes Werk dieser Art ist das Quintett in G-moll, dessen erster Satz von den wildesten Schmerzschauern durchrüttelt wird, während das Trio wieder Energie und Tatkraft zeigt. Dem Adagio aber stehen wieder Tränen tiefen Schmerzes in den Augen, bis endlich nach der Nacht der Verzweiflung der Freudenglanz seligen Glückes hereinbricht.

Erwähnt werden muß auch

das Klavierquartett in G-moll.

Es bildet einen Hauptbestandteil unseres Kammermusikrepertoirs, und beschäftigt außer einer Geige, einer Bratsche

und einem Cello noch das Klavier. Der erste Satz (Allegro) wahrt im großen ganzen den Ton markiger Entschlossenheit, den das Unisono der ersten zwei Takte anschlägt:

59. 

Er ist sehr lang ausgesponnen und ergeht sich in köstlicher kontrapunktischer Bearbeitung, besonders des ersten Themas. Ein liebes, freundliches Gesicht zeigt der zweite Satz (Andante $^3/_8$); der dritte und letzte aber, ein Rondo (Allegro) zieht alle Register heiterer Munterkeit.

Für den feinen Farbensinn Mozarts ist charakteristisch das

Klavierquintett mit Blasinstrumenten,

nämlich mit Oboe, Klarinette, Horn und Fagott — eine Zusammenstellung, bei der Mozart die wundervollsten Reize aparter Farbenmischungen entfalten konnte. Die zuletzt erwähnten Gattungen leiten uns über zu den

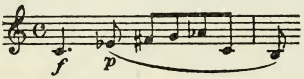
Sonaten.

Da die Gattung der Sonaten für Klavier und Violine von Mozart heute wenig mehr kultiviert wird, so mag die Bemerkung genügen, daß Mozart auch diese Gattung förderte, indem er nicht mehr, wie es bislang üblich gewesen war, den Violinen eine untergeordnete Begleitstimme zuwies, sondern sie als ebenbürtige Partnerin des Klaviers auffaßte und demgemäß behandelte.

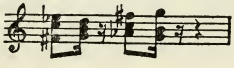
Etwas eingehender aber müssen wir uns mit den

Klaviersonaten

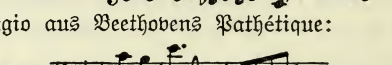
beschäftigen. Formell gilt hier ungefähr dasselbe wie von den Symphonien: die gesangsmäßige Ausbildung des zweiten Themas übertrug er in eine Form, die Phil. Em. Bach, Scarlatti und Haydn bereits ausgebildet hatten. Die bedeutendste Schöpfung, die auch in der Form über alles Dagewesene hinausgeht, ist die Fantasia in C-moll. In der Einleitung (Adagio c) ringt sich ein schmerzlich herbes Motiv

60. 

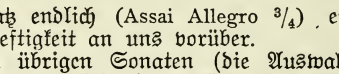
zur Höhe. Ohnmächtige Seufzer antworten ihm

61. 

In dem folgenden Allegro braust es wie Gewittersturm daher; ein kleines Andantino (2/4) singt von Hoffnungen und Enttäuschungen, und dann (Più Allegro) rüttelt das Schicksal, wieder Einlaß heischend, an den Pforten. Nun beginnt die eigentliche Sonate, stürmisch und wild (Molto Allegro), in dem ersten Terzenschritt c—es an die Einbeginnt die eigentliche Sonate, stürmisch und wild (Molto weist eine Menge Beethovenscher Züge auf. Man vergleiche das zweite Thema.

62. 

mit dem Adagio aus Beethovens Pathétique:

63. 

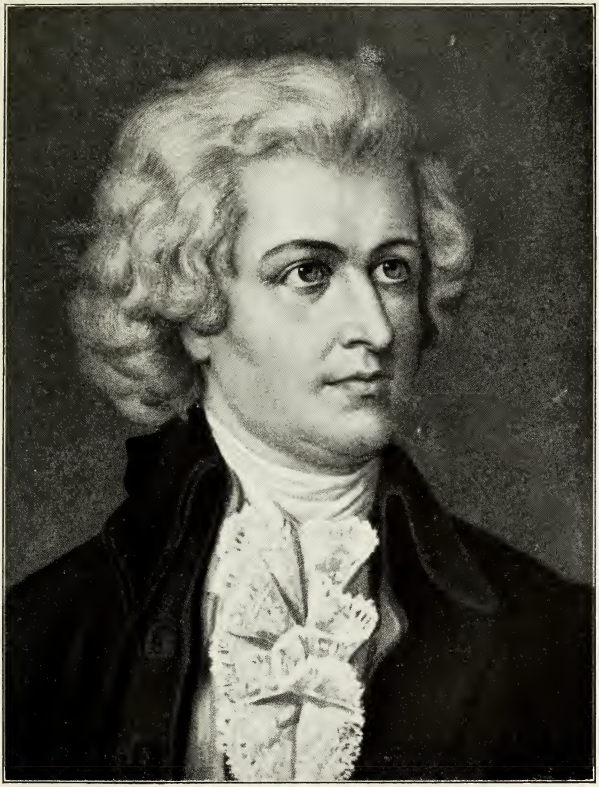
Der Schlußsatz endlich (Assai Allegro 3/4) eilt wieder in stürmischer Heftigkeit an uns vorüber.

Von den übrigen Sonaten (die Auswahl wird hier sehr schwer!) führe ich die entzückend graziöse in A-dur (6/8) an, die das Thema in Variationenform durchführt, die leidenschaftliche in H-moll (Allegro maëstoso) und die schmeichelnde in B-dur.

Ich bin übrigens der Ansicht Storcks (Mozart, Sein Leben und Schaffen, Stuttgart 1908), daß Mozarts Klavierwerke nicht zu den stärksten Produktionen seines Genies gehören; sie sind meist, wie auch die anderen Vertreter der Wiener Schule, aus der Pflege einer edlen Virtuosität heraus entstanden, sind aber nicht, wie die Beethovenschen Sonaten, Seelenbilder von oft ergreifender Größe. Viel bedeutender sind Mozarts

Klavierkonzerte,

deren er in Wien 17 schrieb, und denen man im Konzertsaal noch häufig begegnet. Mit Recht! Denn nicht nur die wunderbare Harmonie der Form, nicht nur der Glanz des glitzernden Passagenwerkes entzücken die Sinne, sondern vor allem der in ihnen steckende Kern des Gemütslebens ist es, der uns tiefer berührt. Seine Klavierkonzerte sind wirklich „Konzerte" im wahren Sinne des Wortes, das heißt Wettstreite zwischen Klavier und Orchester, in denen keine der beiden Parteien auf Kosten der anderen zurücktritt; beide Elemente, das pianistische und das orchestrale, sind vielmehr so eng miteinander verwoben, daß sie untrennbar sind. Am ersten ist hier zu nennen das große D-dur-Konzert, auch Krönungskonzert genannt; ferner das



Mozart

tiefe D-moll-Konzert, das freundliche in Es-dur, und die in C-dur, C-moll und A-dur.

Hiermit können wir die reinen Instrumentalwerke Mozarts verlassen und uns der Gruppe der

Vokalwerke

zuwenden. Auf dem Gebiet des Liedes hat Mozart ebensowenig wie die anderen fünf Klassiker bahnbrechend oder fördernd gewirkt. Er hat 34 Lieder geschrieben, davon die meisten auf unbedeutende Texte. Es sind eben nur die Blüten müßiger Stunden, die uns hier zu Füßen fallen. Das bedeutendste Lied ist ohne Zweifel „das Veilchen". Nicht nur, weil es zierlich und voll Anmut in der Gestaltung ist, sondern weil es die dramatische Natur Mozarts deutlich erkennen läßt und infolgedessen über die übliche schlichte Form des Liedes hinaus zur Szene erweitert wird. Ein Vorspiel, eine Ouvertüre en miniature, leitet das Lied ein; dann folgt die Erzählung vom Veilchen. Nun tritt die Schäferin auf: graziöse Staccato-Sechzehntel im Klavier begleiten sie. Bei den Worten „und sang" fängt auch das Klavier eine muntere leichte Trällerweise an zu singen. Die Liebesseufzer des Veilchens sind charakteristischerweise in düsteres Moll gekleidet. Beim Beginn der „Katastrophe" wird die liedartige Singweise aufgegeben und dafür das Rezitativ angewendet. Der Schluß endlich ist ganz frei gestaltet. Neben diesem Lied, das sich turmhoch über die zeitgenössische Liedlitteratur erhebt, sind noch zu nennen das neckische „Der Zauberer", das „Wiegenlied" und die „Warnung", echte Rokokostücke, denen selbst der Stich ins Pikante nicht fehlt.

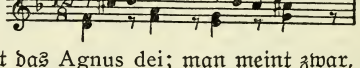
Kirchliche Werke.

Von dieser Gattung sind es besonders das „Ave verum" und das „Requiem", die uns noch heute lieb und wert sind. Das erste, eine Motette für vier Singstimmen und Streichinstrumente, entzückt uns immer wieder durch die kristallene Klarheit seiner Harmonien und durch die vollendet schöne Linienführung der einzelnen Stimmen. Der Grundcharakter ist der einer wahrhaft jungfräulichen Keuschheit.

Das Requiem ist Mozarts letztes Werk und nicht von ihm, sondern von seinem Schüler Süßmayr vollendet worden. Es enthält Stellen von einer Empfindungstiefe wie kaum ein anderes Werk Mozarts. Man weiß nicht recht, welchem der zwölf Sätze man den Vorzug geben soll, dem mystischen Requiem, mit dem dunkel-geheimnisvollen Schluß und der hierauf folgenden jauchzenden Fuge; dem wilden

Dies irae, dem erschütternd wuchtigen Rex tremendae majestatis oder dem Confutatis, in dem die Männerstimmen mit ihren harten Rhythmen dem weichen Gesang der Frauenstimmen gegenüberstehen. Zu beachten ist übrigens in diesem sechsten Satz die Stelle „Oro supplex et acclinis", wo Mozart Harmonien anstimmt, die vor ihm nie geahnt worden waren, und die wie eine Ahnung kommender Entwicklung klingen. Das „Lacrimosa" zeigt am Schluß die nicht immer in Mozartschem Geiste gestaltende Hand des Schülers: dieser Schluß ist zu unvermittelt, zu überraschend. Charakteristisch für diesen Satz sind übrigens die schluchzenden Achtelfiguren im Orchester:

64.

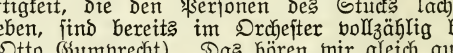


Herrlich ist das Agnus dei; man meint zwar, daß dieser Satz von Süßmayr stammt; aber er ist so wundervoll, daß man dem Mozartbiographen Marx recht geben muß, wenn er sagt: „Hat das Mozart nicht geschrieben, nun wohlan! so ist der, der es geschrieben hat, Mozart!"

Ich erwähne nun kurz noch Mozarts Ouvertüren, die, streng genommen, ja eigentlich in einen Opernführer gehören, aber im strahlenden Licht des Konzertsaals ebenso häufig zu finden sind und denselben Zauber ausstrahlen wie beim Rampenlicht des Theaters.

Da ist die Ouvertüre zu Idomeneo, fast ein symphonischer Prolog, der uns eine Ahnung gibt von den leidenschaftlichen Gewalten, die in dem folgenden Drama aufeinanderprallen; da ist ferner die Ouvertüre zu Figaros Hochzeit — ganz das Gegenstück der genannten; nicht ein einziges Motiv der Oper selbst ist in ihr enthalten, und doch ist sie die klassische komische Opernouvertüre, denn „alle Geister des Mutwillens, der Neckerei und Schalkhaftigkeit, die den Personen des Stücks lächelndes Geleit geben, sind bereits im Orchester vollzählig beieinander" (Otto Gumprecht). Das hören wir gleich aus den elfenmäßig und neckisch in dem Streichorchester dahinhuschenden Figuren des Anfangs

65.

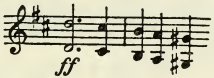


das hören wir ferner aus dem lärmend fröhlichen Schluß.

Die Ouvertüre zur Zauberflöte steht schon in engerem direkten Zusammenhang mit der Oper. Die feier-

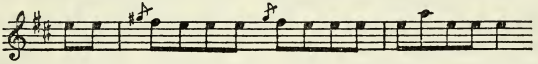
lichen Posaunenakkorde, mit denen sie beginnt, sind dieselben, die später im Isistempel erschallen; im folgenden Allegro, das fugiert behandelt ist, rührt sich emsiges, rastloses, aber planvolles Streben, wie es den nach Vollendung ringenden Menschen beseelen soll, und in jubelnder Verklärung klingt es aus. Noch enger lehnt sich die Don-Juan-Ouvertüre an das Drama an. Mit den furchtbaren Akkorden, die das Erscheinen des steinernen Gastes begleiten, hebt sie an, bange Oktaven in den Holzbläsern folgen ihr, ein unheimliches Leben beginnt in den Streichern und wächst sich aus zu den heulend auf und nieder sausenden schrill zu dem Tremolo der Bratschen dissonierenden Tonleitern — und dann, ein unheimlicher Kontrast: das Allegro in seiner wilden Lustigkeit, seiner brutal von Genuß zu Genuß stürmenden Männlichkeit, die rücksichtslos alles beiseite drängt:

66.



um zu ihrem zitternden Opfer

67.



zu gelangen; alles sprüht hier von Temperament, Geist, Jugend: der siegessichere Blick Don Juans leuchtet aus jeder Note!

---

6. Ludwig van Beethoven.

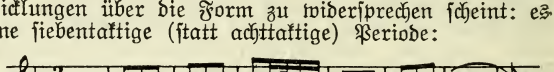
* 16. Dez. 1770 in Bonn, † 26. März 1827 in Wien.

Führte Mozart uns in das Sonnenland der Schönheit, so treten wir mit Beethoven in das Felsgebirge menschlicher Leidenschaften, wo Seelenstürme brausen und Schicksalsgewitter sich zusammenballen. Beethoven führte die Instrumentalmusik zum Gipfel. In die überlieferten Formen der Sonate und Symphonie goß er einen Inhalt, der aus der unerschöpflichen Quelle seiner eigenen, persönlichen Leiden und Freuden floß, die Form dabei weiter ausbauend, bisweilen auch erweiternd oder sprengend — aber niemals ins Formlose fallend. Auf allen Gebieten hat sich sein gewaltiges Genie betätigt: vom kleinen Lied bis zur Oper, von der leichten Klaviersonate bis zu der mächtigen Symphonie mit Chor.

Beginnen wir mit den Symphonien, deren Beethoven bekanntlich neun geschrieben hat.

Die erste Symphonie (C-dur op. 21) läßt uns den späteren Titanen kaum ahnen; hier steht Beethoven fast völlig auf den Schultern seiner großen Vorgänger Mozart und Haydn. Aber auch ihnen gewann er nur freundliche Seiten ab. Der erste Satz zeigt zwei Themen, die genau so kontrastieren — wie bei Mozart; der zweite Satz spinnt einen gemütvollen Gedanken aus, der meinen einleitenden Entwicklungen über die Form zu widersprechen scheint: es ist eine siebentaktige (statt achttaktige) Periode:

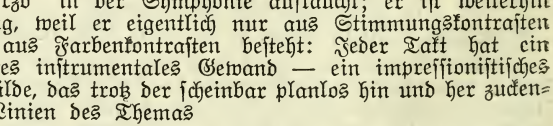
68.



Das Menuett stürmt so feurig dahin, wie niemals ein Haydnsches oder Mozartsches; dagegen könnte das Thema des letzten Satzes in seiner harmlosen Geschwätzigkeit auch Haydn ersonnen haben.

Die zweite Symphonie (D-dur op. 36) zeigt zunächst einmal einen größeren Umfang, als man bisher an der Symphonie kannte. Der Einleitungssatz kommt selbst bei Beethoven in solcher Ausdehnung nur noch bei der Symphonie Nr. 7 vor. Das Allegro schüttet eine ganze Fülle von Themen über uns aus, gemütlich-fröhliche, heroische, sehnsuchtsvolle; das Larghetto (also der zweite Satz) verknüpft ebenfalls zwei Themen von größtem Stimmungsgegensatz: ein sehnsüchtig verlangendes und ein von den Celli vorgetragenes harmlos heiteres. Der dritte Satz ist wichtig, weil für ihn zum erstenmal der Name „Scherzo" in der Symphonie auftaucht; er ist weiterhin wichtig, weil er eigentlich nur aus Stimmungskontrasten und aus Farbenkontrasten besteht: Jeder Takt hat ein anderes instrumentales Gewand — ein impressionistisches Gemälde, das trotz der scheinbar planlos hin und her zuckenden Linien des Themas

69.



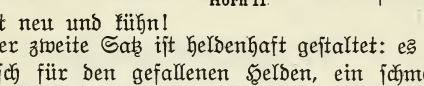
einen prächtig geschlossenen Eindruck macht.

Der letzte Satz beginnt mit einem rauh-poltrigen Thema, das es aber mit seinen Drohungen nicht ernst

meint. Das zweite Thema ist ein liebliches Duett, gesungen von Klarinette und Oboe.

Die dritte Symphonie, die sog. Eroica, von Beethoven ursprünglich „Bonaparte", dann „dem Andenken eines Helden" gewidmet, ist die erste, in der Beethoven sich von seinen Vorgängern entfernt, um eigene Wege zu wandeln. Sie beginnt nun freilich ganz und gar nicht „heroisch", das erste Thema ist sogar weich, und auch das zweite hat einen sanft schmeichelnden Charakter; aber im Durchführungsteil zeigt Beethoven sein Jupiterhaupt! Diese Durchführung erhebt sich weit über das Maß der bisher üblichen; sie ist nicht nur ausgedehnter — auch ihr Inhalt ist gewaltig, und er rechtfertigt den Namen Eroica, denn hier kommt es zu heldenhaftem Ringen und Siegen, und die Stelle am Schluß der Durchführung, wo die Hörner scheinbar falsch einsetzen:

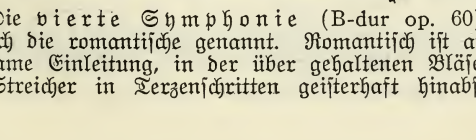
70.



ist unerhört neu und kühn!

Auch der zweite Satz ist heldenhaft gestaltet: es ist ein Trauermarsch für den gefallenen Helden, ein schmerzlich-düsteres Tonstück, in dem nur ein kurzer, trostspendender Lichtblick aufleuchtet; geradezu mystisch aber ist der Schluß, wenn die einzelnen Teile des Hauptthemas auseinanderfallen, um in letzten, leisen Zuckungen zu ersterben. Auch das Scherzo hebt sich über den Typ des bisher üblichen dritten Satzes weit empor, hat das leichte Gewand des Tempos vollständig abgestreift und ist ein Seelengemälde geworden, in dem düsterer Humor, phantastisches Leben, kriegerische Hornklänge (im Trio; sehr schwer auszuführen!) seltsam bunt abwechseln. Der letzte Satz besteht teils aus Variationen, teils aus fugierten Einschiebseln. Das ihm zugrunde liegende Thema ist höchst einfach:

71.

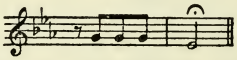


Die vierte Symphonie (B-dur op. 60) wird vielfach die romantische genannt. Romantisch ist auch die langsame Einleitung, in der über gehaltenen Bläsertönen die Streicher in Terzenschritten geisterhaft hinabsteigen;

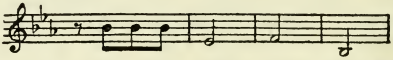
das Allegro aber schiebt alle romantischen Träumereien beiseite und huldigt der sprudelnden Leidenschaft der Jugend. Nur das zweite Thema lugt wieder ins romantische Land hinein. Ein warmer, schwärmerischer Liebesgesang ist der zweite Satz (Adagio); ganz unvermittelt dröhnen in diese süßen Geständnisse brutale Bläserakkorde — „himmelhochjauchzend — zum Tode betrübt" könnte man als Motto voransetzen. Lustig, ausgelassen und kapriziöser Launen voll ist der dritte Satz (Allegro vivace — nicht Scherzo betitelt!), und von diesen Launen spukt auch etwas im letzten Satz, ohne im übrigen dessen hurtige Behendigkeit zu beeinträchtigen.

Die fünfte Symphonie (C-moll) gehört zu Beethovens populärsten Werken; sie ist eigentlich eine Heldensymphonie und der Satz „Durch Nacht zum Licht" ihr Motto.

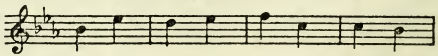
Wie das Schicksal an die Pforte, so pochen die dröhnenden Akzente des Hauptmotivs (das erste Thema ist also hier eigentlich auf nur zwei Takte reduziert) des ganzen ersten Satzes:

72. 

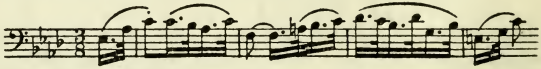
rütteln an den verborgensten Toren der Seele und lassen nicht nach, bis ein Hornstoß:

73. 

sie verscheucht und die milde, weiche, tröstende Kantilene anhebt, die Gemeingut aller Musikfreunde geworden ist:

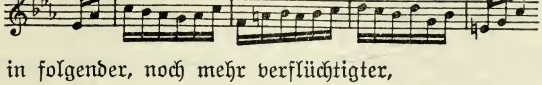
74. 

Aber in der Durchführung entbrennt der seelische Konflikt aufs neue und stärker denn je zuvor, um schließlich ungelöst zu bleiben. Der zweite Satz (Andante con moto) ist das glänzendste Beispiel für Beethovens unerreichte Kunst, ein scharf gezeichnetes Thema in immer feinere Linien, in immer duftigeres Filigran aufzulösen. Das Hauptthema, von Ruhe nach dem Kampfe singend, erscheint zuerst in dieser Gestalt:

75. 

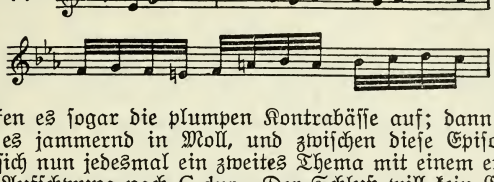
dann in folgender, flüssigerer:

76.



dann in folgender, noch mehr verflüchtigter,

77



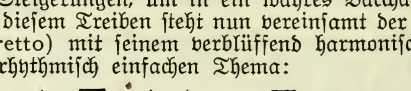
so greifen es sogar die plumpen Kontrabässe auf; dann erscheint es jammernd in Moll, und zwischen diese Episoden schiebt sich nun jedesmal ein zweites Thema mit einem energischen Aufschwung nach C-dur. Der Schluß will kein Ende nehmen; immer und immer wieder heben die ersten drei Noten des Themas an, um schließlich aufatmend das letzte Wort zu finden. Ein grausiger Humor lebt in dem Scherzo; gespenstisch schleichen die Bässe herauf, rütteln im Trio wild am Eingang. Dann kommt jener monotone Rhythmus, auf dem das ganze Orchester einzuschlafen scheint, nur die Pauke führt ihn mit kurzen Unterbrechungen fort: eine schwüle, atembeklemmende Stimmung! Da erhebt eine Violine ihr Haupt, schaut sich fragend um, geht vom düsteren C-moll nach dem freudigeren C-dur über, und nun folgt dieser pompöse Schlußsatz, bei dessen erzgepanzerten Klängen einst ein französischer General ausrief: c'est l'empereur! Eine ganze Reihe von Themen geht hier an uns vorüber, alle lächerlich einfach und simpel gestaltet; ihr Drängen und Treiben wird immer lebendiger, immer hellere Lichtfluten gießt die Sonne des Siegers über sie aus, und in schallendem Jubel — Beethoven kann vor lauter Jubel keinen Schluß finden — geht es zum ersehnten Ziel: Durch Nacht zum Licht!

Die sechste Symphonie in F-dur ist die Pastorale; sie ist Programmusik, aber im edelsten Sinne des Wortes. Der erste Satz schildert in seinem wonnig behaglichen Thema das Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande. Der zweite Satz ist eine liebliche Szene am Bach, zu der das Grün der Bäume und Gräser und das Glitzerlicht der Sonne ihre lieblichsten Farben, die Vögel ihre anmutigsten Gesänge leihen. Der dritte Satz ist handgreiflicher: Ländliche Musik spielt zum Tanze auf; da naht ein Gewitter, das mit Blitz und Donner Schrecken in der fröhlichen Gesellschaft verbreitet. Dann aber klärt es

sich wieder, und ein schlichter, inniger Hirtengesang (Allegretto) hebt an.

Die siebente Symphonie in A-dur ist ein Dithyrambus von feurigem Schwung. Das läßt zwar nicht die versonnene Introduktion, wohl aber das Thema des ersten Satzes ahnen. Auch der dritte Satz zeigt einen Teil voll schäumender Heiterkeit; ihm steht allerdings ein assai meno presto gegenüber, das wie ein fremdes Wesen plötzlich in diese lustige Gesellschaft tritt. Das Finale aber rechtfertigt die oben genannte Bezeichnung; es überbietet sich förmlich in Steigerungen, um in ein wahres Bacchanal zu münden. In diesem Treiben steht nun vereinsamt der zweite Satz (Allegretto) mit seinem verblüffend harmonisch, melodisch und rhythmisch einfachen Thema:

78.

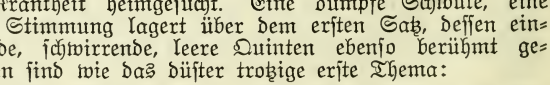


das, von einem lieblichen Gesang der Klarinette unterbrochen, sich zu drohender Haltung emporreckt.

Die achte Symphonie in F-dur wird gern als eine Fundgrube Beethovenschen Humors hingestellt. Mit Recht! Der erste Satz in seiner knappen, kernigen Frische scheint ein Vorbote der humorvollen Töne zu sein, die Beethoven in den drei anderen Sätzen anschlägt. Der zweite ist ein Allegretto scherzando: die Bläser klopfen mit der Regelmäßigkeit eines Metronoms ihre Begleitungsakkorde, und die Geigen hüpfen leicht geschürzt und anmutig darüber hin — sogar der alte, brummige Vater Kontrabaß beginnt zu tanzen! Der Humor der Spießbürgerzeit aber schmunzelt in dem steif-gravitätischen Menuett, das wie eine Parodie auf „die gute alte Zeit" anmutet. Im Schlußsatz aber funkelt und sprüht der Humor in allen Farben.

Die neunte Symphonie in D-moll. Ein Schauer wie von etwas ganz Großem, Gewaltigem geht schon von dem Namen „die Neunte" aus. Zur Zeit, da Beethoven sie schrieb, war er fast gänzlich des Gehörs beraubt und von schweren Sorgen um seinen Neffen sowie von Krankheit heimgesucht. Eine dumpfe Schwüle, eine fahle Stimmung lagert über dem ersten Satz, dessen einleitende, schwirrende, leere Quinten ebenso berühmt geworden sind wie das düster trotzige erste Thema:

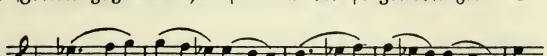
79.



das eigentlich die ganze Symphonie beherrscht; es erscheint

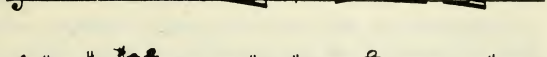
bald nach seinem ersten Auftreten zum zweitenmal in B-dur. Das zweite Thema und ein ihm folgendes stellen dieser dämonischen Unruhe Ahnungen und Hoffnungen auf bessere Zeiten gegenüber; besonders die folgenden zwei Gebilde:

80.



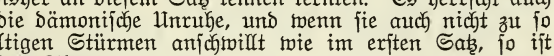
und

81.



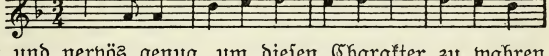
strahlen solche hoffnungswarme Stimmungen aus. Aber der Kampf beginnt wieder, um sich beim Eintritt der Reprise zu einer geradezu gewaltigen Höhe aufzuschwingen. Dann flaut es ab; die kampfesmüde Seele ist gebrochen, vernichtet. Der zweite Satz steht an Stelle des Scherzo, geht aber an Inhalt und Form weit über das hinaus, was wir bisher an diesem Satz kennen lernten. Es herrscht auch hier die dämonische Unruhe, und wenn sie auch nicht zu so gewaltigen Stürmen anschwillt wie im ersten Satz, so ist doch das Thema

82.



hastig und nervös genug, um diesen Charakter zu wahren. Selbst die merkwürdige. an slavische Melodien gemahnende Stelle

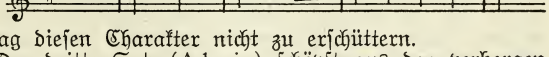
83.



vermag diesen Charakter nicht zu erschüttern.

Der dritte Satz (Adagio) schöpft aus den verborgensten Tiefen der Seele und sucht nach Heil und Trost in inbrünstigem Gesang:

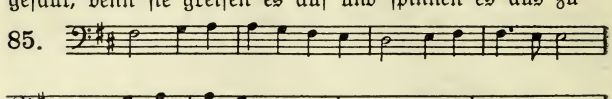
84.



Daß er den geträumten Frieden nicht findet, beweist der sich unmittelbar anschließende letzte Satz, dessen thematisches Material aus dem ersten Satze genommen wird — nicht sogleich, denn nach einem wilden Orchesterausbruch beginnen die Bässe im Charakter eines Rezitativs seltsam verzweifelte Fragen, die das Orchester bald mit Beispiel 72, dann mit 75 beantwortet, aber ohne die erregten Bässe zu beruhigen. Da stimmen Oboe und Fagott ein sanftes, die Freude schon

verdeckt durchschimmern lassendes Thema an, das den Bässen gefällt, denn sie greifen es auf und spinnen es aus zu

85.



so übernimmt es allmählich das ganze Orchester, und dann zieht Beethoven noch die menschliche Stimme hinzu, zuerst einen Solisten, dann den Chor, um nunmehr den imponierenden Hymnus nach Schillers Ode an die Freude aufzubauen, der die neunte Symphonie krönt. Meisterhaft ist die kontrapunktische Kunst der Schlußfuge, mit der er die beiden Hauptthemen des Freudenhymnus „Seid umschlungen, Millionen" und „Freude, schöner Götterfunken" in immer neuen Kombinationen verarbeitet; von überirdischer Schönheit die Stellen, wo die Menschheit Gott überm Sternenzelte sucht; von dithyrambischem, bis dahin noch nicht dagewesenem Schwunge der Schluß!

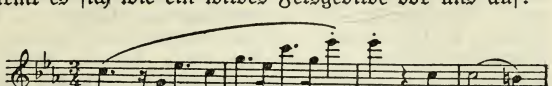
Beethovens Sonaten bedeuten einen gewaltigen Höhepunkt in der Entwicklung der gesamten Klaviermusik; und zwar hat Beethoven nicht nur die äußere, pianistische Technik gefördert, sondern auch das innere Ausdrucksvermögen des Klaviers; er erhob das Klavier zum Range eines Seeleninterpreten. Im ganzen hat Beethoven 32 Klaviersonaten geschrieben, die Opuszahlen von 2—111 zeigen, das heißt also aus allen Schaffensperioden des Meisters stammen. Daraus folgt schon, daß sie weder in Inhalt noch in Form alle gleichwertig sind — und alle können sie im Rahmen dieses Büchleins auch keine Beachtung finden; nur die bedeutendsten unter ihnen sollen erwähnt und mehr oder weniger eingehend behandelt werden. Wert sein würden es natürlich alle!

Sonate F-moll, op. 2. Nr. 1. Der Charakter der Sonate ist vorwiegend trotz gelegentlicher leidenschaftlicher Steigerungen ein zarter und elegischer — das zeigt schon der erste Satz mit seinem zur Höhe strebenden ersten, seinem verzagt zur Tiefe sinkenden zweiten Thema. Der zweite Satz ist kurz, aber jeder Ton hat Seele! Dem rhythmisch lebendigen Duett folgt der letzte Satz, der einem Auf- und Abwogen von Sturm und Leidenschaft in einer zarten Seele entspricht.

Sonate C-moll, op. 10, Nr. 1. Diese Sonate (der Gräfin Browne gewidmet) wird von manchen die „kleine Pathétique" genannt. Nicht mit Unrecht. Der

erste Satz steckt voll Leidenschaft. Das erste Thema ist eines der eigenartigsten; mit seinem scharfen, zackigen Profil türmt es sich wie ein wildes Felsgebilde vor uns auf:

86.



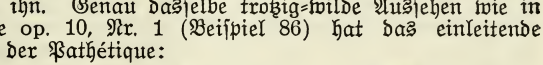
Mit einer ruckhaften Modulation führt uns plötzlich ein es-des in ein ganz fremdes As-dur, wo sanftere Stimmen anheben — aber gar bald wieder von dem Trotz und Groll des ersten Themas annehmen, mit dem der Satz auch schließt. Der zweite Satz ist eines der wundervollsten Beispiele Beethovenscher Variationenkunst. Wie zu der schön und weich gerundeten Linie der Melodie eine allmählich immer reichere Begleitung kommt, bis endlich zum Schluß jede Stimme sozusagen in Melodie „schwimmt", wie ferner die Linien der Melode des zweiten Themas mehr und mehr in immer feineres Filigran aufgelöst werden — das zu betrachten gewährt hohen Genuß! Der letzte Satz bäumt sich wieder zu hoher Leidenschaft auf, nimmt kurz vor dem Schluß ein religiös-feierliches Wesen an und verschwindet spukhaft in Nacht und Dunkel.

Die Sonate F-dur, op. 10, Nr. 2, ein zierliches, anmutiges Gebilde, erwähne ich nur wegen des spaßhaften letzten Satzes, in dem Beethoven ein ulkiges Thema schier zu Tode hetzt!

Die Sonate D-dur, op. 10, Nr. 3 kann man als die erste große Sonate Beethovens bezeichnen. Der Umfang dieses geist- und lebensprühenden Werkes geht über den der genannten Werke beträchtlich hinaus.

Sonate C-moll, op. 13. Der Name „pathétique" stammt von Beethoven selbst, und der Inhalt rechtfertigt ihn. Genau dasselbe trotzig-wilde Aussehen wie in Sonate op. 10, Nr. 1 (Beispiel 86) hat das einleitende Grave der Pathétique:

87.



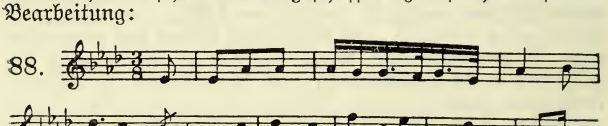
Die Spannung, in die es versetzt, löst sich in dem ersten Satz (Molto allegro e con brio) in einem Leidenschaftssturm auf; in hastigen Vierteln steigt das erste Thema in die Höhe, um in breiten Akkordfolgen wieder herabzusinken. Das lockende zweite Thema vermag an der verzweifelten Stimmung nichts zu ändern. Der ganze Satz wird durch

die wuchtigen Akzente (Beispiel 87) des Grave eingeleitet und noch zweimal unterbrochen. Wie eine drohende Schicksalsmacht tritt es in den wilden Sturzbach der Empfindungen! Der zweite Satz ist wirklich ein Adagio cantabile, d. h.: Gesang, warm empfundener Gesang aus übervollem Herzen heraus, und steht „wie ein Gebild aus Himmelshöhe" zwischen dem ersten Satz und der eilenden Geschäftigkeit des letzten Satzes (Rondo).

Sonate G-dur, op. 14 Nr. 2. Zart und lieblich, dabei vom technischen Standpunkt aus (abgesehen von op. 49, 2) eine der leichtesten. Interessant ist das Andante, das gemessenen Schrittes, wie ein langsamer Marsch, einherschreitet und wieder die Auflösungskunst Beethovens, die ich schon mehrfach erwähnte, in schönstem Lichte zeigt. Die Variationenkunst aber kommt in der

Sonate As-dur, op. 26, zum stärksten Ausdruck. Beethoven hat sie als Andante con Variazioni bezeichnet. Das Thema scheint wie geschaffen zu solch kunstvoller Bearbeitung:

88.



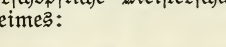
Die erste Variation verteilt das Thema unter zwei Stimmen, etwa Cello und Klarinette; die zweite legt es in den Baß und begleitet es mit nachschlagenden Akkorden; die dritte nimmt rhythmische Verschiebungen mit ihm vor; die vierte gibt ihm einen unruhig sprunghaften Charakter, und die fünfte löst es in seine feinsten Bestandteile auf, um in einem Anhang Anklänge an die friedvolle Ruhe der ursprünglichen Gestalt zu geben. Nach einem Scherzo folgt der berühmte Trauermarsch auf den Tod eines Helden, ein Thema, das, wie wir sahen, Beethoven wiederholt beschäftigt hat. Es ist wirklich ein Held, dem diese erhabene Totenfeier gilt. In die Marschrhythmen des ersten Teiles klingt der Anfang des Trios hinein wie dumpfer Trommelwirbel, dem dann ein schmerzvoller Aufschrei folgt. Das Ganze klingt aus in dumpfer Verzweiflung. Der letzte Satz ist ganz der Spielfreudigkeit gewidmet; in rastloser Eile strömt er dahin, dem Spieler allerhand technische Probleme zur Lösung aufgebend.

Die Sonate Cis-moll, op. 27 (die Mondscheinsonate) ist der lieblichen Gräfin Julia Guicciardi ge-

widmet, deren Reize Beethoven damals sehr stark fesselten. Eine Mondscheinschwärmerei ist auch der erste Satz, der sich fast nur von Harmonik nährt; die Melodien darin haben nichts von den lang ausgesponnenen, breiten Kantilenen der übrigen langsamen Beethovensätze. Die begleitenden Triolen ziehen leise vorüber wie die Wolken am mondhellen Nachthimmel; gelegentlich tritt einmal eine Wolke vor den Mond und verdunkelt ihn, dann dringt ein Seufzer aus dem liebeheischenden Herzen; zum Schluß aber steigt dichtes Gewölk herauf und verfinstert den ganzen Horizont. Der zweite Satz ist ein resigniertes Abschiedslied; mit Tränen im Auge, wenngleich mit lächelndem Munde, spricht er sein „Leb' wohl, leb' wohl! Auf Wiedersehn!" Im letzten Satz aber schäumt der Jammer und das Leid über verlorenes Glück in turmhohen Wogen empor. Ist der erste Satz ein Nachtstück voll stillen Friedens, so ist der letzte ein Nachtstück, vom Wetterleuchten wilder Leidenschaft umbrannt und vom Sturm seelischer Erschütterungen umbraust.

Sonate D-dur, op. 28. Auch sie hat ein Kennwort erhalten: Man hat sie „Pastorale" genannt; aber es sind neben den idyllischen Bildern, die Beethoven aufrollt, doch auch ernstere Töne angeschlagen; so durchweht das Andante eine unbefriedigte, zweifelsüchtige Stimmung, während das Rondo von einem stillen Glücksgefühl durchweht ist.

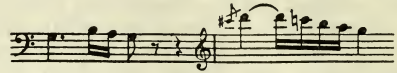
Ich erwähne vorübergehend die launige G-dur-Sonate, op. 31, 1 mit ihrem melodiesüßen und fioriturenreichen Adagio gracioso und die in D-moll aus demselben opus, mit der bangen Frage am Anfang, seinem hastigen Empfindungssturm und dem unterbrechenden, nachdenklichen Sinnen; mit dem weihevollen Adagio und dem dem ersten Satz stimmungsverwandten Finale. Endlich die dritte Sonate aus op. 31 in Es-dur, in der Beethoven eine unerschöpfliche Meisterschaft in der Bearbeitung des Motivkeimes:

89. 

zeigt.

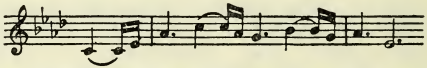
Von den zwei Sonaten op. 49 ist die zweite in G-dur am populärsten geworden, weil sie am leichtesten ist. Ihr graziöses Menuett ist besonders beliebt. Die andere Sonate in G-moll ist ebenfalls zweisätzig und auch leicht verständlich.

Die Sonate C-dur, op. 53, ist unter dem Namen Waldstein-Sonate (dem Grafen von Waldstein gewidmet) bekannt; sie ist sehr ausgedehnt und huldigt stark der Technik, ohne aber etwa inhaltlich flach zu werden. Im Gegenteil! Das Spiel, was er mit dem kleinen Abschnitt:

90. 

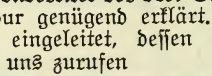
unternimmt, ist ungemein reizvoll, und die Harmonien des zweiten Themas klingen wie Töne aus einer anderen Welt in dieses harmlos fröhliche Treiben. Ein Introduzione betiteltes Adagio leitet über zu dem heiteren Getändel des Rondo. Die Sonate ist also zweisätzig!

Dem Grafen Brunswick ist die gewaltige Sonate in F-moll, op. 57, die sogenannte Appassionata, gewidmet. Wie ein wundersamer, geheimnisvoller Traum klingt der Anfang, aus dessen merkwürdigen Kontrasten sich das zweite Thema wie eine schöne Vision erhebt

91. 

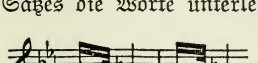
Ihm folgt ein wildes Erwachen, dessen Stürme sich allmählich verflüchtigen, um ohne weiteres in die Durchführung überzugehen, die in grell nebeneinander gesetzten Kontrasten sich nicht genug tun kann. Marx, der Biograph Beethovens, sagt: „Wie hier Wut und Klage, Fessel und Furcht wechseln und sich mischen, mag sich jeder selbst auseinandersetzen." Der zweite Satz (Andante con moto) ist wieder in Variationenform geschrieben; aber es sind nur drei Gruppen von Veränderungen, denen das ernste Thema unterworfen wird. Der letzte Akkord wirkt aber nicht schlußbildend, sondern leitet über in den letzten Satz, ein Allegro ma non troppo, der einem Orkan gleich daherbraust, um in einer Schlußsteigerung (Presto) sich womöglich selbst noch zu überbieten.

Sonate Es-dur, op. 81a. Der Inhalt dieses Werkes ist durch die Sondertitel der drei Sätze: Les adieux, l'absence und le retour genügend erklärt. Der erste Satz ist durch ein Adagio eingeleitet, dessen erste Noten mit plastischer Deutlichkeit uns zurufen

92. 

Das Allegro spiegelt denn auch die durch den Abschied hervorgerufene zwischen Hoffen und Fürchten schwankende Stimmung getreulich wieder, ergibt sich aber schließlich in das Unvermeidliche. Genau so könnte man den Anfangsnoten des zweiten Satzes die Worte unterlegen:

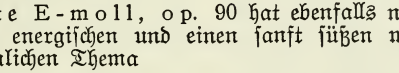
93.



und wehmütige Klage darüber aus dem übrigen Satze lesen. Einen lebhaften Freudenausbruch über die Rückkehr aber schildert der letzte Satz. Derjenige, dem diese Grüße gelten, ist Erzherzog Rudolph.

Sonate E-moll, op. 90 hat ebenfalls nur zwei Sätze, einen energischen und einen sanft süßen mit dem fast volkstümlichen Thema

94.



Einen neuen Weg betritt Beethoven mit den nun folgenden letzten Sonaten; der neue Weg besteht zunächst in einem Abweichen von der bisherigen Form. Die Sonate A-dur, op. 101 beweist das sofort: sie verzichtet auf einen selbständigen Adagiosatz und bringt statt dessen nur eine langsame Einleitung zum Finale. Zwischen dem schwärmerischen ersten Satz und dem Finale, das zunächst wieder das Thema des ersten Satzes aufgreift, ist ein graziöses, marschartiges Vivace an Stelle des Scherzo eingeschoben, das viel harmonisches Neuland entdeckt.

Die B-dur-Sonate, op. 106, ist ein Seitenstück zur neunten Symphonie: eine „Riesensonate"! Der erste Satz hat allein zwei Hauptthemen! Das Scherzo fliegt leicht beschwingt dahin. An Stelle des Trio finden wir in der Mitte und am Schluß ein Presto. Das Adagio ist nicht nur der Form, sondern auch dem Inhalt nach der ausgedehnteste langsame Satz, den Beethoven geschrieben hat. In alle Tiefen und Geheimnisse der Seele leuchtete er hinein! Ein merkwürdig zerrissenes Largo bildet die Einleitung zum Finale, das im figurierten Stil verfaßt ist.

Die Sonate in E-dur, op. 109, stellt den Charakter der Sätze um. Das zweite ist ein Prestissimo, das dritte ein langsamer Satz mit Variationen. Sie ist rhapsodisch gehalten; Frohsinn und wildes Herzweh lösen

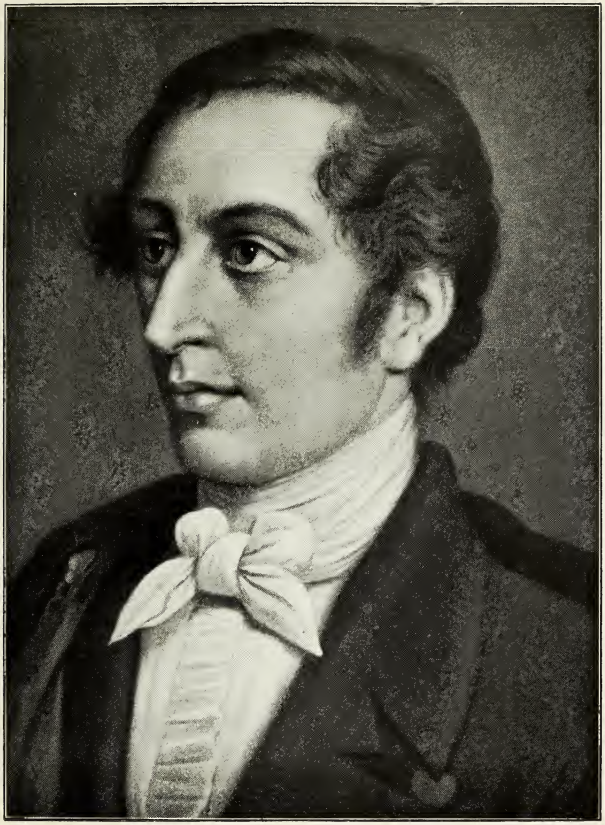
im ersten Satz einander ab. Atemlos eilt das Presto dahin, und erst die Variationen singen wieder von freundlicheren Zeiten.

Die Sonate As-dur, op. 110, zeigt ebenfalls zerrissene Formen. Einem träumerisch langsamen Satz folgt ein Allegro, das der Form, aber nicht dem Inhalt nach ein Scherzo ist und in ein ganz phantastisch-rhapsodisches Adagio übergeht, um in einer von Selbstgesprächen unterbrochenen Fuge zu enden.

Sonate C-moll, op. 111. Ein heftig aufzuckendes Maestoso leitet ein, ein Allegro führt uns mitten in das Schlachtfeld, auf dem Titanenkämpfe toben; eine Arietta mit Variationen findet den Weg zum Frieden zurück.

Beethoven schrieb die letzten drei Sonaten während der Arbeit an seiner Missa solemnis, deren gigantischer Bau natürlich auf diese Instrumentalwerke seine Schatten warf. Wenn solche gewaltige Seelenkämpfe sich in der verhältnismäßig kleinen Form der Sonate abspielen, so muß schließlich die Form gesprengt werden, und es muß zugleich häufig die Schönheit unter der Wahrheit leiden!

Missa solemnis für Chor, Solostimmen, Orchester und Orgel. Das gewaltige Werk geht (wie Bachs H-moll-Messe) weit über den Rahmen kirchlicher Verwendbarkeit hinaus. Es zerfällt in fünf Teile: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus dei. Im Kyrie umschließt der breite, imposante Chorsatz, das intensiv innige Christe eleison. Rauschend beginnt das Gloria, um auch wieder in verschiedene Stimmungsphasen überzugehen: das et in terra pax ist voll düsterer Andacht. Das Glorificamus schreitet in einem stolzen Fugenthema einher, das Gratias ist von edler Frömmigkeit erfüllt. Einen gewaltigen Aufschwung erfährt der Teil bei dem Worte „Omnipotens". Den Abschluß bildet eine freie Fuge. Das Credo ist auch wieder in eine Anzahl Abschnitte zerlegt; der lapidare Anfang wird abgelöst von dem mysteriösen et incarnatus est, von der Menschwerdung, Kreuzigung usw., um schließlich in einem ätherischen Amen sich zu verflüchtigen. Das Sanctus ist ganz in tief-satte, dabei aber nicht grelle Farben getaucht, ein Hintergrund, von dem sich das glanzvolle Osanna wirkungsvoll abhebt; das Benedictus ist zart und lieblich. Zum reizvollen Wechsel zwischen Solo und Chor gestaltet sich das reuevolle Agnus dei, das mit der eindringlichen Bitte des Dona nobis pacem zu Ende geführt wird.

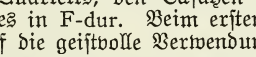


Weber

Beethovens Kammermusik.*)

Man kann der Form des Streichquartetts eine bedeutsame Stellung im Schaffen Beethovens einräumen. Ein Kritiker hat einmal Beethovens Quartette das Tagebuch seines Herzens genannt, und er hatte recht! Ich kann hier diese Schöpfungen nur eben überfliegen.

Zunächst sei der drei Streichtrios, op. 9, gedacht, die gewissermaßen Vorläufer der Quartette sind; der Grundcharakter der beiden ersten ist ein vorwiegend heiterer, des letzten (C-moll) ein energischer, bisweilen sogar finsterer. Die ersten sechs Quartette, op. 18, stehen noch unter dem Banne Haydns und Mozarts. Allerdings taucht schon das charakteristische Antlitz des Genies aus dem Finale des B-dur-Quartetts, den Eckſätzen des in C-moll und dem Adagio des in F-dur. Beim ersten Satz des letzteren achte man auf die geistvolle Verwendung des Motivs:

95. 

Im B-dur-Quartett ist noch des Scherzo zu gedenken, dessen neckischer Ton jäh in Trübsinn umschlägt — ein echt Beethovenscher Stimmungswechsel. Die Form dieser Quartette ist vierſätzig.

Das Streichquintett in C-dur, op. 29, ist von Mozarts Jupitersymphonie beeinflußt. Der letzte Satz zeigt eine ungewöhnliche Erweiterung der Form.

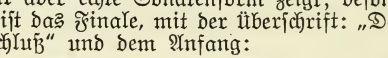
Die drei Quartette, op. 59, sind dem Grafen Rasoumowsky gewidmet, der Beethoven die Anregung gegeben hatte, Quartette über russische Nationalmelodien zu schreiben. Solche kommen nun freilich nur im Finale des in F-dur und im Allegretto des C-moll vor. Im übrigen sind die Quartette viel tiefer als die ersten; Nr. 1 ist ernst und verschlossen; Nr. 2 pendelt zwischen zarter Sensitivität und männlicher Energie hin und her; Nr. 3 ist kraftvoll und frisch und nähert sich bisweilen dem Orchesterstil.

Das Harfenquartett in Es-dur, op. 74, hat seinen Namen von der häufigen Verwendung des Pizzicato. Kurz und knapp ist das F-moll-Quartett op. 95, von Beethoven selbst ‚serioso' genannt, in Wirklichkeit ein Wellenspiel zwischen aufschäumendem Unmut, zärtlichem Kosen und sehnsuchtsheischender Friedensstimmung. Nach

*) Ich richte mich im großen Ganzen hier nach Wasielewskis Beethovenbiographie, der über dieses Kapitel Treffliches zu sagen weiß.

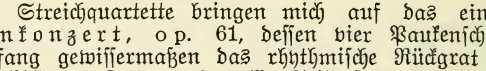
diesem Quartett griff Beethoven erst nach vierzehn Jahren diese Form wieder auf und schenkte uns dann die fünf letzten Quartette, das Gewaltigste, was in der engen Form des Streichquartetts je geboten wurde und — geboten werden kann: das Es-dur-Quartett, op. 127, mit dem herrlichen Gesang des zweiten Satzes; das A-moll-Quartett, op. 132, das so recht ein „Tagebuch" Beethovens bildet, mit seinem „Dankgesang eines Genesenen", das B-dur-Quartett, op. 130, mit seinen sechs Sätzen, die neben vielem Wundervollen auch manch grüblerische Reflexion bringen; das Cis-moll-Quartett, op. 131, das scheinbar nur aus zwei Hauptsätzen besteht, in Wirklichkeit aber echte Sonatenform zeigt; besonders bemerkenswert ist das Finale, mit der Überschrift: „Der schwer gefaßte Entschluß" und dem Anfang:

96.



Die Streichquartette bringen mich auf das einzige Violinkonzert, op. 61, dessen vier Paukenschläge am Anfang gewissermaßen das rhythmische Rückgrat des Ganzen bilden. Der wundervolle Seitensatz

97.



hat bei aller Tiefe doch auch einen volkstümlichen Einschlag. Der Mittelsatz besticht durch die schmeichelnde Süßigkeit seiner Kantilenen und das Rondo durch die sprudelnde Frische und fortreißende Rhythmik.

Klavierkonzerte aber hat Beethoven fünf geschrieben, und das fünfte in Es-dur ist auch das bedeutendste, obwohl seine Themen verhältnismäßig einfach sind. Der erste Satz ist grandios angelegt und durchgeführt; im zweiten reifen alle Blütenträume der Romantik, und im Rondo sprudelt derselbe Humor wie auch in dem des C-dur-Konzertes (das im übrigen völlig harmlos ist) und des C-moll-Konzertes, das bereits tiefere Töne anschlägt. Der Grundcharakter des G-dur-Konzertes aber ist der zarter Lieblichkeit.

Von Beethovens Violinsonaten erwähne ich nur die in A-dur, op. 47, die unter dem Namen „Kreutzersonate" bekannt ist. Sie ist dem französischen Geiger Kreutzer gewidmet und ist ein Werk, in dem beide Partien, die des Klavierspielers und des Geigers, aufs dankbarste

virtuosenmäßig ausgestaltet sind. Sie besteht aus drei Sätzen. Der erste, ein schwungvoll feuriges Presto, wird durch ein spannendes Adagio eingeleitet; auf seinem wild brausenden Gewoge erscheint ein fromm bittendes zweites Thema. Der zweite Satz, ein anmutiges Andante, gibt in vier Variationen beiden Spielern Gelegenheit, die Vorzüge ihrer Instrumente im hellsten Lichte leuchten zu lassen. Das Finale schlägt nicht eben tiefe Töne an, wirkt aber durch seinen prachtvoll gesteigerten Aufbau direkt hinreißend.

Beethovens Ouvertüren sind letzten Grundes Programmusik, aber solche, die auch, als absolute Musik genossen, herrlichste Offenbarungen enthüllt und außerdem im großen Ganzen in die mehr oder weniger eng umfriedete Form eines Sonatensatzes gegossen ist. Zu seiner einzigen Oper „Fidelio" schrieb Beethoven vier Ouvertüren, eine eigentliche Opernouvertüre in E-dur, die zum Drama selbst in keiner Beziehung steht, und die drei sog. Leonorenouvertüren, von denen die zweite die bedeutendste und bekannteste ist. Sie ist ein Drama für sich; die langsame Einleitung versetzt uns in die düstere Nachtstimmung des Kerkers, wo das Schweigen des Todes herrscht, das nur bange Seufzer durchbrechen; das Allegro versetzt uns mit seinen Crescendi in dieselbe atemlose Spannung wie das Drama selbst; die erlösende Trompetenfanfare befreit uns hier wie da von diesen Ängsten und Todeszweifeln und läßt uns mit Beethoven in die Jubelsteigerung des Schlusses mit einstimmen.

Zu Joseph von Collins gleichnamigem Trauerspiel schrieb Beethoven die Coriolanouvertüre, ein wundervolles Charakterbild; voll unbeugsamen Trotzes steht der Held am Anfang vor uns und bewahrt auch seinen Trotz, obwohl Gattin und Mutter ihn umschmeicheln, bis er zusammenbricht und zugrunde geht. Auch die Egmontouvertüre steht in engster Beziehung zum Drama: das in Fesseln schmachtende, nach Freiheit ringende Volk, die düstere Despotenfigur Albas, der Kampf und die Befreiung — alles läßt sich aus diesen Tönen herauslesen und -hören.

Nun noch ein Wort über **Beethovens Lieder.**

Hier sind vor allen Dingen die Goethelieder zu nennen, und unter ihnen „Mignon", das für die herbe Sehnsucht die rechten Töne findet. Auch die Klärchenlieder aus Egmont sind sehr schön, und die „Ballade vom Floh" ist ein Meisterstück charakterisierenden Humors. In dem Liederkreis „An die ferne Geliebte" ist eine Anzahl Lieder untereinander verbunden, so zwar, daß die Begleitung jedesmal die Übergänge von

einem Lied zum anderen vermittelt. Die viel gesungene „Adelaide“ könnte man fast eine lyrische Szene nennen, in der die Musik mit köstlichen Farben die wankenden Blütenzweige, das Flüstern der Abendwinde malt, während die Singstimme das Säuseln der Silberglöckchen nachahmt oder den zierlichen Schnörkel des „Adelaide“ immer und immer wiederholt. Die Begleitung gestaltet Beethoven sehr reich aus, ohne sie indessen ganz zur Selbständigkeit zu erheben.

---

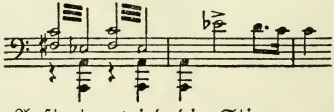
7. Karl Maria von Weber.

* 18. Dez. 1786 in Eutin, † 5. Juni 1826 in London.

Weber ist der Schöpfer der deutschen romantischen Oper. Was er auf diesem Gebiete geschaffen hat, ist Gemeingut des deutschen Volkes geworden und zeigt heute noch eine blühende, unverwelkte Frische, während seine Kompositionen auf anderem Gebiet mit einigen Ausnahmen mehr oder weniger verblaßt sind. Auf seine Opern kann natürlich hier nicht eingegangen werden, wohl aber auf die Ouvertüren zu denselben, die ja glücklicherweise in unseren Konzertsälen heimisch geworden sind.

Ouvertüre zum Freischütz. Ein langgezogenes c eröffnet das Werk, steigt in die Oktave und wendet sich zweimal fragend um. Ein lieblicher Chor von Waldhörnern versetzt uns sofort in unseren Lieblingsplatz, den Schauplatz der Oper: in den deutschen Wald. Aber neben der Idylle des Jägerhauses beherbergt der Wald auch noch wilde Schluchten, in denen unheimlich Volk sein Wesen treibt. Samiel, der wilde Jäger, ist es, der uns in dem angstdurchschauerten Motiv entgegentritt:

98.

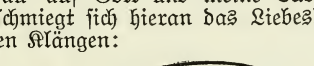


und mit seinem Auftreten wird die Stimmung dieses einleitenden Adagio düsterer, und beim Allegro steigen nun alle die dunklen Gestalten der Tiefe empor und beginnen ihren Hexensabbat. Da — ein dreimaliger kräftiger Es-dur-Akkord in den Hörnern, das Tremolo in den Streichern rauscht wie die Wipfel im Walde, und ein liebliches Klarinettensolo erscheint: Agathe, die blonde Jägersbraut, und mit ihr kommt eine traulich frohe Stimmung, die uns in ihre weichen Arme nimmt. Aber bald macht sich wieder

das Toben der Hölle bemerkbar, wird leiser und leiser und verschwindet in der Tiefe. Ein strahlender C-dur-Akkord im vollen Orchester, die Geigen stürzen empor zum Licht, und Freude und Frohlocken ziehen ein mit hellen Jubelklängen!

Die Ouvertüre zu Euryanthe ist ebenfalls ein Prolog zur Oper, das glänzendste symphonische Stück Webers auf diesem Gebiet. Ein zweimaliger, glanzvoll rauschender Lauf der Geigen zur Höhe leitet sie ein. Dann folgt als erstes Thema die freudig zuversichtliche Melodie Adolars: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'"; als zweites Thema schmiegt sich hieran das Liebeslied Adolars mit seinen weichen Klängen:

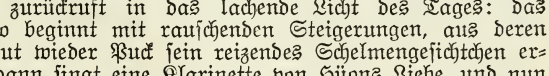
99.



Hierauf beginnt eine energische Durchführung des ersten Themas, unterbrochen durch eine Vision: die Erscheinung der holden Emma; auch Lysiarts und Eglantinens Schandpläne werfen ihre Schatten hinein, aber — so sagt der Schluß: Liebe und Treue siegen über jedes Hindernis.

Ouvertüre zu Oberon. Ein Muster- und Meisterstück deutscher Romantik. Geheimnisvoll lockt in dem einleitenden Adagio Oberons Horn, und die zarten Stimmchen der Elfen antworten; im sechsten Takt hüpft der leichtfüßige Puck heran. Dann erklingt gedämpft der orientalische Marsch der Haremswächter — alles in zartesten Farben, bis ein Fortissimoschlag des Orchesters uns aus dem Reich der Sage zurückruft in das lachende Licht des Tages: das Allegro beginnt mit rauschenden Steigerungen, aus deren Lichtflut wieder Puck sein reizendes Schelmengesichtchen erhebt, dann singt eine Klarinette von Hüons Liebe, und nun taucht die Jubelmelodie Rezias auf, die sich allmählich zum Sieg durchringt.

100.



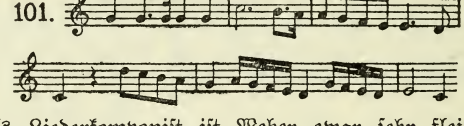
Auch die Jubelouvertüre muß Erwähnung finden, die zum 50jährigen Regierungsantritt Friedrich Augusts im September 1818 geschrieben wurde, und deren jugendfrische Klänge in die Hymne „Den König segne Gott" ausklingen.

Von Webers Klavierwerken hört man am häufigsten die Aufforderung zum Tanz, deren

Titel schon den Inhalt verrät; alles, was die Situation erfordert: leidenschaftliches Feuer, Grazie und Koketterie ist in diese Töne gebannt. Diese Art des idealisierten Tanzes, wie sie auch Schubert pflegte, ist auf Chopin von großem Einfluß gewesen. Das gilt übrigens auch von den Polonaisen in E-dur und Es-dur, glänzenden Virtuosenstücken von Schwung und Feuer. Für Klavier mit Begleitung des Orchesters schrieb Weber das Konzertstück in F-moll, zu dem er selbst einen poetischen Kommentar gab, indem er das Allegro bezeichnete mit „Trennung", das Adagio mit „Klage" und das Finale mit „Schmerz, Trost und Jubel des Wiedersehens" (Man vergleiche die Sonate Les adieux von Beethoven!).

Es darf nicht vergessen werden, und sei's nur wegen des Marsches, dessen Thema die Luft zum Leben förmlich in den Adern prickelt:

101.



Als Liederkomponist ist Weber zwar sehr fleißig gewesen, indessen sind seine lyrischen Gaben vor denen seiner Zeitgenossen, vor allen Schuberts (später auch Schumanns), verblaßt. Dagegen haben sich seine volkstümlichen Männerchöre aus „Leyer und Schwert": „Du Schwert an meiner Linken" und „Lützows Jagd" an der Spitze, wegen ihres frischen, gesunden Tones und ihrer kernigen, straffen Rhythmik bis heute erhalten!

---

8. Franz Schubert.

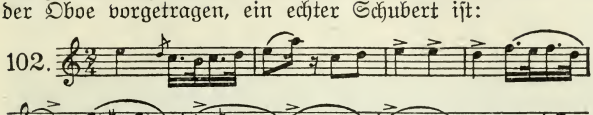
* 31. Jan. 1797 in Wien, † 19. Nov. 1828 in Wien.

Mit Staunen stehen wir vor dem gewaltigen Erbe, das Schuberts Genius uns hinterlassen hat, und das sich nicht nur auf Schuberts ureigenstes Gebiet, auf das Lied, erstreckt (das er mit zirka 600 Stücken bereichert), sondern alle anderen musikalischen Gattungen und Formen umfaßt. Ich beginne zunächst mit den größeren Werken.

Symphonie in C-dur. Sie ist so enorm ausgedehnt, daß Schumann von ihrer „himmlischen Länge" spricht. Eine romantische Einleitung, ein Allegro mit einem ritterlich stolzen und einem wehmütigen, ziemlich lang ausgedehnten zweiten Thema — das ist der erste Satz. Auch

der zweite Satz hat zwei Themen, von denen das erste, von der Oboe vorgetragen, ein echter Schubert ist:

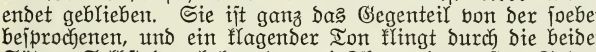
102.



Reizend ist das Scherzo; übermütig poltert der Anfang herein, dann gibt es sogar ein freundliches Tänzchen, und im Trio geht das Schwärmen los! Der letzte Satz ist geradezu köstlich mit seinem bald vergnügt munteren, bald gemütlich bummelnden Treiben, das gar nicht aufhören will, aber, weit davon entfernt, zu ermüden, immer neue Herrlichkeiten enthüllt.

Die Symphonie in H-moll ist leider unvollendet geblieben. Sie ist ganz das Gegenteil von der soeben besprochenen, und ein klagender Ton klingt durch die beiden Sätze. Selbst das bekannte zwei Thema des ersten Satzes:

103.



ist von den Wolken der Schwermut umdüstert.

Die Symphonie in B-dur deutet stark auf Beethoven. Ihr Andante huldigt der Variationenform.

Von Schuberts Kammermusikwerken nenne ich zuerst das Forellenquintett, op. 114, für Klavier und Streichinstrumente, das seinen Namen von Schuberts bekanntem lieblichen Lied, dem Thema der Andantevariationen, hat; es ist ein Werk voll süßesten Melodienzaubers. Ein ähnliches Selbstzitat hat übrigens Schubert noch einmal gebracht, und zwar in dem Streichquartett in D-moll, wo er sein Lied „Der Tod und das Mädchen" in tief poetischer Weise variierte. Das Quartett in G-dur steht nicht auf dieser Höhe; eher reiht sich ihm ebenbürtig das Quartett in A-moll an, das in „süßeste Melancholie getaucht ist und die Träne im Auge und doch dabei das Lächeln auf den Lippen trägt" (Gumprecht). Gewaltig aber ist das Quintett für zwei Violinen, Viola und zwei Celli, mit dem planmäßig und siegessicher entwickelten ersten Satz, dem seelenvollen Gesang des Adagio und dem jauchzenden Jubel des Scherzo, in den plötzlich der Schatten des Todes tritt. Der letzte Satz aber gemahnt in seiner Fülle volkstümlicher Bilder an den letzten Satz der C-dur-Symphonie. Auch die Zwei Trios

in Es-dur und B-dur für Klavier, Violine und Cello gehören hierher; ist letzteres überschwenglich melodisch und fesselt vor allen Dingen durch die feinsinnige Gegenüberstellung von Klavier und Streichinstrumenten, so ist das Es-dur-Trio mehr männlich, handelnd, dramatisch. Von den Klavierwerken gebührt der Vorrang der gewaltigen Wandererphantasie, auch wieder ein Selbstzitat, da der Anfang des „Wanderers" als Thema des Adagio verwendet wird und sich wie ein ruhevolles Tal zwischen den gewaltigen, wetterumbrausten und stolz sich zur Höhe reckenden Gipfeln der Außensätze ausbreitet.

Die Klaviersonaten huldigen nicht immer der straffen Prägnanz, wie wir sie von Beethoven her kennen, aber die Erfindung ihrer Themen sprudelt wie ein Jungborn, und die Behandlung des Klaviers entlockt diesem Instrument immer neue Farbenreize: das beweisen zum Beispiel die weichen Akkordpassagen im Menuett aus op. 122, oder das träumerische Andante aus op. 147 oder endlich die ganze kraftstrotzende, dann wieder in weichstem Wohllaut schwelgende Sonate in D-dur, op. 53. Man vernachlässigt leider heute die gesunde und kräftige Kost dieser Sonaten, und hält sich dafür mehr an die kleineren Gebilde Schuberts immer interessanter Klavierkunst, an die Impromptus, op. 90 u. op. 142, und die Moments musicals, op. 94. Von den ersteren sind es besonders das geschäftig eilende Nr. 2 in Es-dur und Nr. 4, ein träumerisch süßer Springquell mit einem herrlichen Mittelsatz in Cis-moll; ferner aus op. 142 Nr. 2 in As-dur, ein traulich heimlicher Gesang mit einem Mittelsatz, der sich wie Rosengirlanden um die Stätte stillen Friedens schlingt. Von den Moments musicals aber ist es namentlich Nr. 4 in F-moll, dem ungarisches Feuerblut durch das feine Geäder seiner Struktur schimmert.

Die Tänze und Märsche Schuberts, sowie seine vierhändigen Sachen — ziemlich die ersten Originalstücke dieser Gattung — seien wenigstens erwähnt; sie sollten nicht nur im Haus, sondern auch in unseren Unterhaltungskonzerten viel öfter erklingen! Das wäre ein herrliches Mittel gegen die musikalische Schundliteratur unserer Tage!

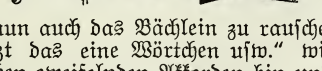
Nun wende ich mich zu Schuberts **Liedern,** ein Gebiet, in dem er als souveräner Herr und Meister regierte. Er hob das Lied aus der Sphäre des simplen Strophenliedes in die höhere Gattung des Kunstliedes. Bei ihm wird die farbenprächtig malende Begleitung der Stimmungsboden, aus dem die Blüte der Gesangsmelodie herauswächst.

Schubert

Betrachten wir zunächst die beiden großen Zyklen, die Müllerlieder und die Winterreise, die beide von demselben Dichter, nämlich Wilhelm Müller, stammen.

Die Müllerlieder behandeln folgende einfache Fabel: Der Müllerbursch ist dem Laufe des Bächleins gefolgt und an die Mühle gekommen, in der er Stellung findet. Er verliebt sich in die hübsche Müllerin, kostet alle Süßigkeiten und Bitternisse der Liebe, auch die Qualen der Eifersucht, aus und sucht schließlich, aus Kummer über verschmähte Liebe, seinen Tod in den Wellen des Baches. Der szenische Hintergrund ist in diesem Zyklus vom Klavier gezeichnet worden; das Gemurmel des Baches und das Geklapper der Mühle begleitet uns auf Schritt und Tritt. Bald klingt es burschikos wie in „Das Wandern", bald leise und geheimnisvoll wie in „Wohin", bald lustig oder schelmisch wie in „Halt", bald wie ein letzter Sterbegesang in „Des Baches Wiegenlied". Dazwischen kommen Lieder, von schallendem Glücksjubel erfüllt, wie „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein", oder ganze dramatische Szenen, wie „Der Neugierige", dessen Vorspiel wie eine bange Frage anhebt, während das kleine Zwischenspiel voller Neugier zum Bache herunterzuhüpfen scheint:

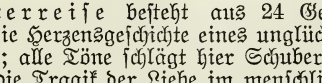
104.



Sofort beginnt nun auch das Bächlein zu rauschen. Bei der Stelle „Ja heißt das eine Wörtchen usw." wirft es den Fragenden zwischen zweifelnden Akkorden hin und her. Das Bächlein gibt aber die ersehnte Antwort nicht, sondern schweigt und rauscht von dannen in die Tiefe.

Gleichzeitig mit den Müllerliedern erschienen das herrliche „Du bist die Ruh'" und das wie aus Sonnenflimmer und Wogengetändel gewobene „Auf dem Wasser zu singen" mit der so charakteristisch malenden und doch so duftigen Begleitungsfigur:

105.



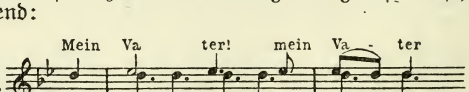
Die Winterreise besteht aus 24 Gesängen, in denen ebenfalls die Herzensgeschichte eines unglücklich Liebenden erzählt wird; alle Töne schlägt hier Schubert auf seiner Leier an, die je die Tragik der Liebe im menschlichen Herzen wachgerufen hat: von wehmütiger Erinnerung bis zur Apathie der Verzweiflung. Dabei steht ihm zur Schilderung der Szene

dieselbe Palette zur Verfügung wie in den Müllerliedern — ja oft ergänzt sogar Schuberts Musik das Gedicht, wie z. B. in der „Post“ oder noch mehr in dem ewig schönen „Lindenbaum“, wo die Einleitung des Klaviers vom Rauschen der Zweige, von den Abschiedsseufzern und von fernen Posthornklängen Dinge erzählt, die im Gedicht gar nicht erwähnt sind.

Eine Anzahl der letzten Lieder Schuberts wurden nach seinem Tode von dem Verleger Haslinger unter dem Titel „Schwanengesang“ veröffentlicht. Die bedeutendsten und dabei in der Form die knappsten sind hierin die nach Gedichten von Heine. Vor allen Dingen der gewaltige „Atlas“, das reizende „Fischermädchen“, das geheimnisvoll geflüsterte „Die Stadt“. Übrigens wird er in den Heineschen Gedichten ganz realistisch. Man prüfe daraufhin den „Doppelgänger“: das ist keine Gesangsmelodie mehr, das ist ein halb unterdrücktes, schmerzvolles Stammeln, und die Begleitung ist hier auf ein paar düstere oder — je nachdem — grell dissonierende Akkorde zusammengeschrumpft.

Von den Goetheliedern wären zunächst die großen Balladen zu nennen: „Erlkönig“ und „Gruppe aus dem Tartarus“, beides Gemälde von einer Glut der Farbe, wie sie eigentlich zu dem herben, knapp skizzierenden Wesen der Ballade kaum paßt. Wie anschaulich schildern im Erlkönig die pochenden Triolen das Getrappel des nächtlichen Rittes, wie gellend hallen die Angstschreie des Kindes auf es, zu dem d der Begleitung auf das schrillste dissonierend:

106.



Und in der „Gruppe aus dem Tartarus“: Wie ängstlich kauern sich die Schatten der Toten in den dunklen Höhlen zusammen; wie fahl die Harmonien, die die schmerzverzerrten Gesichter zeichnen; wie grell leuchtet das C-dur auf bei der Erkenntnis, daß die Qualen ewig sein werden.

Auch „Gretchen am Spinnrad“ mit der schnurrenden Begleitung, die ins Stocken gerät, sobald Gretchen zu schwärmen anfängt — kurzum es ist kein Ende all der Kostbarkeiten abzusehen, die uns aus dem Liedwerk Schuberts allenthalben entgegenfunkeln.

9. Ludwig Spohr.

* 5. April 1784 in Braunschweig, † 22. Okt. 1859 in Kassel.

Spohr spielt in der Geschichte der musikalischen Romantik eine nicht unwichtige Rolle; war er es doch, der den ausgiebigen Gebrauch der Chromatik vorbereitete, ja man kann sagen zum Stilbildungsmittel erhob. Spohr wird über Gebühr im Konzertsaal vernachlässigt. Seine würdevolle Ouvertüre zu „Jessonda" bietet nicht nur zahlreiche Reize in der Instrumentation, sondern auch in der thematischen Arbeit und Erfindung. Öfter hört man seine Geigenkonzerte, in deren Kultivierung er direkt klassisch zu nennen ist. Besonders gern wird die dramatisch belebte Gesangsszene von Geigern gespielt. Übrigens ist Spohr auch einer der frühesten Vertreter der orchestralen Programmusik. So schildert der erste Satz seiner Symphonie „Die Weihe der Töne" das Erwachen des Tons in der Natur, der zweite verbindet geistreich ein Wiegenlied mit einer Tanzweise und einer Serenade, der dritte und vierte schildern Auszug des Kriegers in den Kampf, die Gebete der Seinen, Heimkehr, Tod. Derartig plastische Programme weisen auch seine anderen Symphonien auf: „Die Jahreszeiten", „Historische Symphonie" und „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" — für zwei Orchester geschrieben. Das letztere Experiment wiederholte Spohr auch auf dem Gebiete der Kammermusik in seinen Doppelquartetten.

---

10. Felix Mendelssohn-Bartholdy.

* 3. Febr. 1809 in Berlin, † 4. Nov. 1847 in Leipzig.

Mit Weber, Mendelssohn und Schumann treten wir aus dem goldenen Zeitalter der Musik in das silberne, treten wir von dem Schauplatz, der seit der zweiten Hälfte des achtzehnten und dem ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts der Mittelpunkt des gesamten Musiklebens gewesen war, vom deutschen Süden mit Wien als Hauptstadt nach Norddeutschland; treten wir aus dem stolzen Tempelbau des Klassizismus in das Traum- und Wunderreich der Romantik. Sahen wir bei Weber besonders das Dämonische der Romantik klingende Form gewinnen, so ist es bei Mendelssohn mehr die grazile, freundliche Seite, der Zauber der Elfen, Nixen und Kobolde, deren feine Flüsterstimmchen uns aus vielen seiner Werke entgegenschallen.

Mendelssohn war ein Sonntagskind als Mensch und als Künstler, und die lichtvolle Klarheit zeichnet seine Werke nach Inhalt und Form ganz besonders aus. Freilich fehlt es darum auch an der Tiefe der Gedanken und der Großartigkeit der Leidenschaften, in deren Feuer ein Werk für die Unsterblichkeit geschmiedet wird.

Wir betrachten zunächst Mendelssohns größte und auch heute noch beliebteste Werke: die Oratorien, die sich als eine Verschmelzung des Händelschen Oratorienstils mit den Ausdrucksformen der Bachschen Passion darstellen. An Stelle des „Erzählers" (cf. Bach) treten verschiedene Stimmen, die Arien sind teils lyrische Ergüsse, teils auch Träger der dramatischen Aktion. Der Text stammt aus der Bibel oder — wie bei den Chorälen — aus dem Gesangbuch.

Paulus. Eine Ouvertüre, der der Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme" zugrunde gelegt ist, eröffnet das Oratorium. Ein Einleitungschor deutet die Einmütigkeit der Gemeinde Christi an. Nun erzählt ein Sopran von dem Wirken des Stephanus, gegen den zwei falsche Zeugen auftreten; Stephanus wird vor den Hohen Rat geschleppt, das Volk beteiligt sich mit dramatischer Leidenschaft an diesen Vorgängen und verlangt trotz Stephanus' wundervoller Verteidigung (Rezitativ mit Streichorchester) seinen Tod. Der herrlichen und tiefinnigen Arie „Jerusalem" folgt der wirkungsvolle Steinigungschor, der Tod des Stephanus und eine wunderschöne Totenklage. „Siehe, wir preisen selig".

Nun tritt Saulus mit der äußerst charakteristischen Arie „Vertilge sie" auf, und es folgt die Erzählung seiner Reise nach Damaskus und seine Bekehrung. Die Stimme des Herrn wird sehr feinfühlig und geschickt durch einen Frauenchor dargestellt, den leise Bläserharmonien begleiten, während die Streicher flimmernd tremolieren. In schönem Kontrast hierzu stehen die machtvollen Chöre „Mache dich auf" und „Wachet auf". Sehr schön und abwechslungsreich ist auch die Arie „Gott sei mir gnädig". Aus dem zweiten Teil ist besonders der Chor „Der Erdkreis", eine Doppelfuge, und der reizende „Wie lieblich sind die Boten" zu erwähnen. Die neidischen Juden aber planen den Tod des Paulus, dagegen bringen die von seinen Wundern bestochenen Heiden ihm Opfer dar. „Sei uns gnädig" ist von diesen Chören besonders interessant durch seine Farbenpracht im Orchester. Den dramatischen Höhepunkt erreicht das Ganze in der Auflehnung aller gegen Paulus, der aber von dem Herrn beschützt wird. Die Tenorarie „Sei getreu" ist eine der Perlen des ganzen Oratoriums, dem leider eine

stetig durchgeführte Steigerung fehlt, und dessen zweiter Teil somit gegen den ersten ein wenig abfällt.

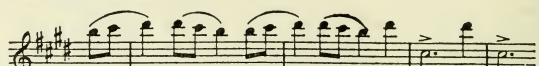
Elias. Dieses Oratorium ist viel knapper und dramatischer gehalten. Die Erzählung ist gänzlich ausgeschaltet, die handelnden Personen werden redend eingeführt. Das Werk setzt ein mit einem kurzen Rezitativ: Elias verkündet, daß jahrelang weder Tau noch Regen kommen werde. Dann folgt die Ouvertüre, die in den wehklagenden ersten Chor überleitet. Hier schildert der Komponist alle Phasen der Verzweiflung, von entsagungsvoller Resignation bis zu Wut und Empörung. Aus dem folgenden ist als besonders schön und innig die Tenorarie „So ihr mich von ganzem Herzen suchet" zu erwähnen. Das Volk aber fährt in wuchtigen Chören fort, in seiner Verzweiflung Gott zu lästern. Elias geht nun in die Wüste; ein herrliches Doppelquartett „Denn er hat seinen Engeln befohlen" ist die Glanznummer dieser Szene, während die folgende auf dem Kontrast zwischen der überschwenglichkeit der Witwe und der milden Würde des Propheten basiert. Hochdramatisch ist die Szene mit den Baalspriestern, die Elias mit immer schneidenderem Hohn in entsprechend immer aufgeregteren Chören gegenübertreten. Davon hebt sich nun wieder das Gebet des Elias und das Soloquartett würdevoll ab. Der Herr erhört das Gebet und sendet Feuerflammen. Ganz ähnlich gestaltet sich die nun folgende Beschwörung des Regens, die mit reicher Tonmalerei vom Orchester geschildert wird. Der Schlußchor des ersten Teils gemahnt an Händelsche Größe. Der zweite Teil bringt nach einer schönen Sopranarie „Höre Israel" mit anschließendem Chor die Szene am Hofe des König Ahab. Die Königin stachelt das Volk gegen Elias auf. Elias flieht in die Wüste (die berühmte Arie „Es ist genug"), wo Engel ihn in seiner Verzweiflung trösten. Die Erscheinung des Herrn ist meisterhaft geschildert; Sturmwind, Erdbeben und Feuer als Begleiterscheinungen malt Mendelssohn mit einfachen, aber doch erschöpfenden Mitteln. Das ganze Werk findet in der Fuge „Herr unser Herrscher" einen glänzenden Abschluß.

Die Musik zum Sommernachtstraum.

Die Ouvertüre schuf Mendelssohn als Siebzehnjähriger; er stellte mit ihr ein Muster einer romantischen Konzertouvertüre hin, das er später nie überholt hat. Wundersame, lang ausgehaltene Holzbläserharmonien versetzen uns sofort in die Atmosphäre des Zauberwaldes, in dem nun im Mondscheinflimmer die Elfen und Nixen ihre luftigen Spiele treiben.

107.

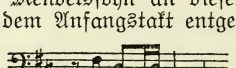
Dann tritt, vom goldenen Licht des Es-dur überflutet, der Elfenkönig hervor; auch die tanzenden Rüpel mit dem I—A am Schluß fehlen nicht:

108. 

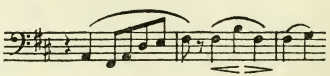
und ebensowenig die Jagdfanfaren des königlichen Gefolges.

Das G-moll-Scherzo reiht sich diesem aus Mondschein und Duft gewobenem Stück würdig an. Das Intermezzo ist leidenschaftlicher gehalten, und der Auftritt der Handwerker verwendet die burlesken Rüpelmotive der Ouvertüre. Ein durch und durch romantisches Stück, vom Fliederduft der Sommernacht durchweht, ist das Notturno, und der Hochzeitsmarsch ist einer der prächtigsten seiner Art.

Die Hebridenouvertüre („Die Fingalshöhle") ist eins der feinsinnigsten Naturbilder, die wir besitzen. Das Geheimnisvolle, was Mendelssohn an diesem Stoff reizte, tönt uns sofort aus dem Anfangstakt entgegen:

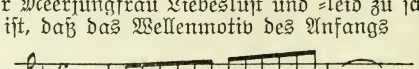
109. 

der später eine Umänderung wieder ins Elfen- und Nixenhafte erfährt. Das Auf- und Abwogen der See aber scheint das zweite Thema zu versinnlichen:

110. 

In der Mitte kommt es wohl auch zu einem kleinen Sturm, am Schluß aber verschwindet das Anfangsmotiv wie eine Vision im Nebel.

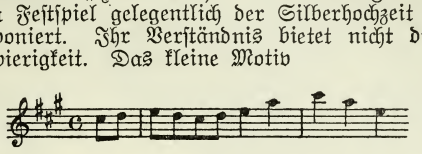
Ouvertüre zur schönen Melusine. Auch hier war es wieder ein romantischer Stoff, der ihn zu dieser nach seinem eigenen Urteil „innerlichsten" Ouvertüre entflammte, der Meerjungfrau Liebeslust und -leid zu schildern. Interessant ist, daß das Wellenmotiv des Anfangs

111. 

im Vorspiel zu Wagners „Rheingold" wiederkehrt.

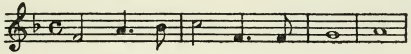
Die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ ist seine Programmusik nach Goethes gleichnamigen Gedichten. Der Gegensatz des stillen und bewegten Meeres gibt diesem klaren und frischen Naturbild die Form.

Die Ouvertüre „Heimkehr aus der Fremde“ ist zu einem Festspiel gelegentlich der Silberhochzeit seiner Eltern komponiert. Ihr Verständnis bietet nicht die geringste Schwierigkeit. Das kleine Motiv

112. 

ist echt mendelssohnisch und kehrt mehrfach in seinen Werken wieder.

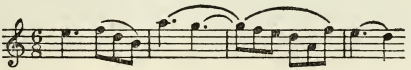
Die Ouvertüre zu „Athalia“ bildet die Einleitung zu den Chören in Racines gleichnamiger biblischer Tragödie. Die ganze Musik gehört zu Mendelssohns schwächeren Arbeiten. Das kernige Hauptthema

113. 

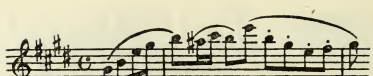
kehrt in Weingartners „Genesius“ wieder. Kräftig und glänzend ist der Priestermarsch.

Auch die Ouvertüre zu Ruy Blas ist weniger bedeutend; sie ist aber ein Zeugnis von Mendelssohns schneller Arbeit: sie ist in drei Tagen entstanden!

Violinkonzert in E-moll. Dieses Konzert ist eines der wertvollsten Stücke der gesamten Violinliteratur. Seine Klarheit, seine melodische Frische, sein virtuoser Glanz und der ununterbrochene Fluß seines Aufbaues machen es zu einem immer gern gehörten und gern gespielten Lieblingsstück. Es zerfällt in drei Sätze, die aber untereinander verbunden sind. Lieblich ist der erste Satz, der zweite zeichnet sich aus durch eine der schönsten Geigenkantilenen, die je geschrieben wurden:

114. 

Im dritten Satz beschwört Mendelssohn wieder den holden romantischen Spuk, den wir ja zur Genüge kennen. Sein Hauptthema

115. 

mit seinem prickelnden Reiz erinnert lebhaft an das auch viel gespielte Rondo capriccioso in E-moll für Klavier. Das bringt mich auf die

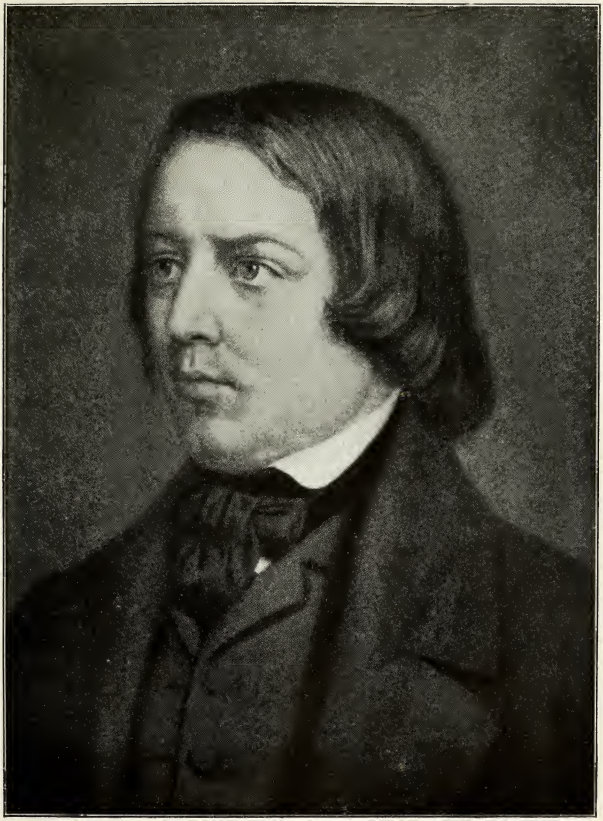
Klavierkonzerte, von denen ich als bekanntestes und beliebtestes das in G-moll erwähne, das Grazie, Schwärmerei und Noblesse in sich vereinigt. Das Rondo brillant, op. 29, erinnert vielfach an Weber, während das H-moll-Capriccio, op. 22, alle Züge des Phantastikers aufweist.

Die Lieder ohne Worte sind Klavierstücke, die für jeden Klavierstudierenden als praktische Beispiele für Vortrag unersetzlich sind; darüber hinaus aber sind sie Produkte einer immer tätigen Gestaltungskraft oder kleine Genrebilder, Naturszenen, Programmusiken en miniature, wie das Jagdlied Nr. 6, mit seinen lustigen Fanfarenklängen, das Spinnerlied mit den schnurrenden und surrenden Figuren, die venezianischen Gondellieder mit der wogenden Begleitung und der in edle Melancholie getauchten Kantilene.

Über die Walpurgisnacht, eine weltliche Kantate für Chor, Singstimmen und Orchester, hören wir am besten Mendelssohn selbst urteilen: „Im Anfang gibt's Frühlingslieder und dergleichen vollauf, dann, wenn die Wächter mit ihren Gabeln und Zacken und Eulen Lärm machen, kommt der Hexenspuk dazu, und Du weißt, daß ich für den ein besonderes faible habe; dann kommen die opfernden Druiden in C-dur mit Posaunen heraus; dann wieder die Wächter, die sich fürchten, wo ich dann einen trippelnden, unheimlichen Chor bringen will; und endlich zum Schluß der volle Opfergesang."

Die Symphonien haben sich — entgegen einer Prophezeiung Bülows — nicht gehalten. Die Reformationssymphonie ist ohne Zweifel ein schwaches Werk; die Italienische dagegen ist reizvoll genug, besonders der erste frühlingswarme Satz. Aber auch das balladenartige Andante und das sinnige Scherzo und der tolle Spuk des letzten Satzes bringen viel Schönes. Über der schottischen Symphonie (A-moll) liegt ein sentimental-romantischer Hauch.

Eine der verbreitetsten Schöpfungen ist die Antigone, ein Seitenstück zu Ödipus in Colonos, beide Chorwerke nach Sophokleischen Dichtungen. Sie sind



Schumann

beide ein wenig kühl geraten, da Mendelssohn für das Großartig-Geniale des antiken Klassizismus so ziemlich alles fehlte. Dagegen traf er in seinen Chorliedern den volkstümlichen Ton geradezu wundervoll. „Jägers Abschied" mit den Hornklängen, „O Täler weit, o Höhen" mit seiner weitausgreifenden Melodik sind Repertoirstücke jedes Gesangvereins und jeder singenden Schulklasse, und von seinen Männerchören sind „Die Stadt", das famose „Liebe und Wein" und das feucht-fröhliche „Türkische Schenkenlied" einzig in ihrer Art.

Von Mendelssohns Liedern ist heute vieles verblaßt. Immerhin vermögen die beiden Frühlingslieder sowie „Auf Flügeln des Gesanges" durch ihre schön geschwungenen Melodien noch immer zu wirken und „Suleika" sowie das wundervolle „Nachtlied" (Mendelssohns letztes Lied, kurze Zeit vor seinem Tode geschrieben) müßten eigentlich viel häufiger im Konzertsaal erscheinen. Seine Duette sind Hausmusik im besten Sinne des Wortes geworden. Leider hält man sich nur an das triviale „Ich wollt', meine Liebe ergösse sich", während der hübsche „Gruß", das fein gearbeitete „Herbstlied" und das allerliebste „Maiglöckchen und die Blümelein" über Gebühr vernachlässigt werden.

Der Kammermusik hat Mendelssohn in reichem Maße gehuldigt. Fast alle diesbezüglichen Werke (so das Scherzo des H-moll-, das A-moll- und F-moll-Quartett) zeigen Mendelssohns Hauptvorzüge: quellende Melodik, Fluß und leichte Gestaltungskraft.

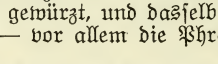
II. Robert Schumann.

* 8. Juni 1810 in Zwickau, † 29. Juli 1856 in Endenich.

Schumann bildet gewissermaßen die Ergänzung des Romantikers Mendelssohn, oft auch eben darum das Gegenstück. Selten ist bei ihm die bei seinem Zeitgenossen so oft gerühmte Klarheit und Durchsichtigkeit; dafür lauscht er aber auf Stimmen, die aus viel größeren Tiefen seiner eigenen Seele heraufschallen. Er ist am größten in den kleinen Formen des Klavierstücks und des Liedes und schuf auf diesem Gebiet Unsterbliches. Aber auch von den Werken größeren Stils ist noch manches gern gesehener Gast in unseren Konzertsälen.

So ist eines seiner schönsten Werke seine erste Symphonie in B-dur, ein feuriges, hinreißendes Werk voll Gegensätzlichkeit der Stimmungen. Der düster warnenden Einleitung des ersten Satzes folgt ein Allegro, das wie Frühlingssturm über die Lande braust. Der zweite Satz klingt wie ein frommes Gebet; unmittelbar daran schließt sich das Scherzo mit der formalen Neuerung von zwei Trios. Im Schlußsatz kommt Frohmut, gute Laune und auch gesunder Humor zu Worte.

Die Symphonie in D-moll zeigt vier zusammenhängende Sätze — nicht nur äußerlich, sondern auch der thematischen Verwandtschaft nach. Den ersten Satz beherrscht auch der Gegensatz zwischen Trübsinn und jauchzender Freude, die aber jäh vom Einsatz des zweiten Satzes unterbrochen wird, der sich seinerseits wieder präsentiert als eine schwermütige Romanze mit Solovioline. Das Scherzo ist wieder mit Humor gewürzt, und dasselbe gilt vom letzten Satz, dessen Themen — vor allem die Phrase:

116. 

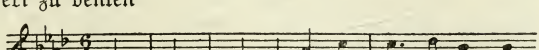
auf die des ersten Satzes zurückgreifen.

Erwähnt sei noch das symphonieartige Werk „Ouvertüre, Scherzo, Finale", das einen ritterlich-phantastischen Charakter trägt, sowie die pathetische Symphonie in C-dur, die freilich nicht immer hält, was sie verspricht.

Von den Chorwerken gebührt „Paradies und Peri" der Vorrang schon deshalb, weil es das erste weltliche Oratorium nach Haydns „Jahreszeiten" ist. Der Inhalt des Werkes ist folgender. Eine Peri, d. i. ein indischer Luftgeist, der aus der Oberwelt verstoßen wurde, steht an der Pforte des Paradieses. Dort wird ihr Einkehr verheißen, wenn sie „des Himmels liebste Gabe" bringe. Sie irrt nun in der Welt umher, bringt den letzten Blutstropfen eines Helden, den letzten Seufzer einer Braut — aber alles das ist nicht das Rechte. Endlich findet sie es: die Reuetränen eines alten Räubers öffnen ihr die Pforten des Paradieses. Das farbenprächtige, orientalische Kolorit der Dichtung bot natürlich dem Musiker reichlich Gelegenheit zur Entfaltung der wundervollsten musikalischen Reize — eine Gelegenheit, die denn Schumann auch reichlich ausnutzte. Dem Werk entströmt ein wahrer Blütenzauber lieblicher

Melodien; wir brauchen nur an den wundervollen Gesang der Peri zu denken

117.

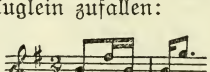


oder an den schönen Chor „O süßes Land", an die kriegerischen Szenen, an die schlichte Romanze „Im Waldesgrün" u. a. m. Auch „Der Rose Pilgerfahrt" ist ein weltliches Oratorium, auch diese Dichtung ist romantisch, nur bedeutend sentimentaler: ein menschgewordenes Elfenkind wird an Kindes Statt von Müllersleuten angenommen, liebt und heiratet den jungen Förster und stirbt, auf dem Gipfel ihres irdischen Glückes angelangt. Schumanns Musik veredelt dieses schwächliche poetische Gebilde. Die Elfenchöre sind reizend, Röschens Grabesszene und Gebet schlicht, aber ergreifend, die Szenen des zweiten Teiles aber von echter deutscher Volkstümlichkeit getragen. Der Männerchor „Bist du im Wald gewandelt" hat ja weiteste Verbreitung gefunden.

Die Musik zu „König Manfred" trifft wohl die düstere Zerrissenheit und innere Schwermut der Byronschen Dichtung trefflich, im übrigen aber sind ihre Reize für uns verblaßt. Nur in der Szene mit Astarte „Gerufen hab' ich dich" findet Schumann Töne, die uns auch heute noch aufs tiefste zu ergreifen vermögen. Dagegen gehen die Meinungen über die „Szenen aus Goethes Faust" auseinander. Kretzschmar nennt sie das Kühnste, was Schumann in dieser seiner Richtung unternommen und durchgeführt; Battka meint, es habe gar nicht in Schumanns Vermögen gelegen, den ungeheuren Vorgang des Weltgedichts mit ebenbürtiger Musik auszustatten. Tatsache ist, daß Schumanns Kraft ganz gewaltig einsetzte, aber bei der Arbeit erlahmte. Da er nun mit dem Schluß anfing, so ist dieser dritte Teil der bedeutendste. Er betitelt sich „Fausts Verklärung". Aber auch in „Fausts Tod" gibt es Stellen von tiefster Wirkung. Nur der erste Teil ist matt und fällt (samt der Ouvertüre) merklich ab.

Von Schumanns Kammermusik führe ich nur das Klavierquintett an, in dem das Klavier eine hochbedeutsame Rolle spielt, und dessen Schlußsatz auf meisterhafte kontrapunktische Arbeit gestellt ist. Das Streichquartett in A-dur zeigt seine Vorliebe für geistvolle Detailarbeit. Mit der Erwähnung des Klavierkonzerts A-moll betrete ich aber eine der Hauptdomänen des Komponisten; es ist schlechthin ein Meisterwerk; der erste

Satz war ursprünglich als ein selbständiges Ganze gedacht. Die Etudes symphoniques sind Klaviervariationen, die der Meister seinem Freunde, dem englischen Pianisten Sterndale Bernett, widmete. Daher im Finale der Anklang an das englische Volkslied „Wer ist der Ritter hochgeehrt?" Sie entstanden fast gleichzeitig mit der überaus schönen C-dur-Phantasie, von ihm als eine „tiefe Klage um Klara" bezeichnet. Die Phantasiestücke schließen sich an; es sind Bilder, die aus augenblicklichen Stimmungen Schumanns entstanden, sei es, daß er „Grillen" nachhing oder „des Abends" vor sich hinträumte oder des Lebens Rätsel („Warum") zu deuten suchte, oder in verworrenen Ideen von alten Sagen, wie die von Hero und Leander (die auf sein Verhältnis zu Klara Wieck zu passen schien), Klänge „In der Nacht" bannte. In den Davidsbündlertänzen sind nach eigenen Worten „viele Hochzeitsgedanken; ein ganzer Polterabend nämlich ist die Geschichte". Der Davidsbund ist ein von Schumann erträumter idealer Geheimbund, der als seine Hauptaufgabe den Kampf gegen das Philistertum betrachtet. Die Papillons sind zwölf kleine, reizende, schmetterlingshafte Klavierstücke, zu denen ihn das letzte Kapitel der „Flegeljahre" von Jean Paul anregte. Es sind idealisierte Tanztypen, ähnlich wie die Intermezzi idealisierte Liedertypen im Sinne der romantischen Lyrik der damalgen Zeit. Der Karneval entstand während seiner Neigung zu Ernestine von Fricken aus Asch. Die vier Noten a, es, c, h spielen auch eine große Rolle in diesem lustigen Faschingstrubel, in dem „der bedächtige Pierrot vorüberschreitet, Pantalon und Colombine leichten Fußes einhertrippeln, der Harlekin seine Kapriolen schlägt und eine Kokette verführerisch ihre Augen spielen läßt" (Batka). Die Philister aber sind durch die Melodie „Und als der Großvater die Großmutter nahm" gar ergötzlich charakterisiert. In den „Kinderszenen" belauscht er die Jugend beim Spiel, beim Träumen, beim Anhören von Märchen in wundervoller Weise. Mit welcher Plastik ist z. B. der „Ritter vom Steckenpferd" geschildert, oder das „Kind im Einschlummern", dem fortwährend die müden Äuglein zufallen:

118. 

oder endlich das verschlungene Gewebe der „Träumerei", durch das die verschiedensten Eindrücke des Tages, Frohes

und Heiteres, Ernstes und Schwermütiges, sich ziehen. Ein Liebling unserer spielenden Jugend aber ist das „Album für die Jugend". Hier zeigt sich wirklich der Meister in der Beschränkung. Was für liebliche, einfache Töne er für den „Fröhlichen Landmann" findet — das kennen und schätzen wir alle. Von den übrigen Klavierstücken nenne ich noch „Vogel als Prophet", ein wundersam zartes Gebilde aus „Waldszenen" und die Fis-dur-Romanze, ein Sang an die Geliebte, umflort von einem Tränenschleier!

Neben diesem Klavierstück kleineren Genres ist die Hauptdomäne Schumanns das Lied; er war der erste, größte Lyriker, den die Musikgeschichte nach Schubert zu verzeichnen hat. Das Jahr seiner Heirat mit Klara Wieck, 1840, ist es besonders, das den reichen Liederquell aus seiner Brust emporspringen läßt, und das man darum auch wohl das „Liederjahr" genannt hat. Wichtig ist, daß Schumann — der übrigens selbst eine poetische Ader hatte — nur nach guten Gedichten griff. Rückert, Heine, Goethe, Eichendorff, Burns, Kerner, Chamisso, Geibel, Uhland usw. lieferten ihm die Texte zu seinen etwa 300 Liedern. Am bedeutendsten ist der Liederkreis von Heine, „Mit Mythen und Rosen", dann die „Myrten" mit der sehr melodischen, aber mehr singfrohen als noblen Widmung, mit dem Nußbaum, bei dem wir ein bedeutsames Element des Lyrikers Schumann konstatieren müssen: die Beteiligung des Klaviers als gleichberechtigter Faktor neben der Singstimme; man beachte, wie das Klavier selbständige melodische Phrasen zwischen die Phrasen der Gesangsstimme hineinwirft! Von den Eichendorffschen Liedern sind besonders zu nennen die Mondnacht, das reine Destillat der Romantik, deren Einleitung fast zu malen scheint, wie der Himmel sich liebend zur Erde hinabneigt; ferner die Frühlingsnacht mit der von seliger Unruhe in allen Fibern zitternden Begleitung. Von Chamisso ist es der Zyklus „Frauenliebe und Leben", eine Perlenschnur von Kostbarkeiten! Zu bemerken ist hier, wie im letzten Lied, wo die Witwe am Grabe des Gatten trauert, die Melodie des ersten Liedes „Seit ich ihn gesehen", wie das Schattenbild des geliebten Toten wieder aufsteigt. Ferner der Liebesfrühling von Rückert, die Dichterliebe von Heine. Oft fließt Schumann das Herz zuviel über, das heißt, das Wortgedicht ertrinkt bei ihm oft in einem Tonstrom — aber das ist jedenfalls ein ganz köstlicher Fehler! Ein andermal läßt Schumann in einem Nachspiel die Stimmung des Gedichtes ausklingen. Außer dem er-

wähnten „Nun hast du mir den ersten Schmerz getan" wäre hier als Beispiel noch zu nennen „Die Grenadiere". Nachdem sich der eine Krieger so recht in die Begeisterung hineingesungen hat (Schumann charakterisiert das ganz genial durch das Zitat der Marseillaise), bringt uns das Nachspiel zum Bewußtsein, daß ja alles nur Wahn und Traum sei. Schumann hat mit den seichten und trivialen Liederkomponisten wie Abt, Kücken, Proch, Reißiger, Gumbert, Curschmann gründlich aufgeräumt. Seine Lieder sind Selbstbekenntnisse, und wenn das Wort, daß man den Dichter an seinen Werken erkenne, gilt, dann gilt das von dem Tondichter Schumann!

12. Adolf Jensen.

* 12. Jan. 1837 in Königsberg, † 23. Jan. 1879 in Baden-Baden.

Da wir uns nun einmal im Blütengarten deutscher Lyrik befinden, so sei auch dieser weiche und sinnige Liederkomponist genannt, dessen „Murmelndes Lüftchen" uns noch immer entzückt. Eine sentimentale Empfindsamkeit spiegeln die meisten seiner Lieder wieder, eine liebenswürdige Schwäche, aus der Jensen sich gelegentlich einmal, wie in den Scheffelschen „Gaudeamus"-Liedern, aufzuraffen suchte. Das gelingt ihm nun freilich nicht gut, und in „Alt-Heidelberg" muß er seine Schwäche durch eine allzu eifrige Klavierbegleitung zu bemänteln suchen. Dagegen liegt ihm die Romantik Spaniens vortrefflich; in diesem „Spanischen Liederbuch", „da plätschern die Wellen, klimpern die Gitarren und duften die seltsamen exotischen Blumen am Flusse Manzanares, oder die Tänzerin tanzt mit zerrissenem Herzen ihren wilden Reigen" (Bischoff). Sehr hübsch ist die vierhändige „Hochzeitsmusik". Jensens Antipode ist

13. Robert Franz.

* 28. Juni 1815 in Halle, † 24. Okt. 1892 in Halle,

der gegen 440 Lieder komponierte. Er verschmolz Stilelemente des protestantischen Chorals mit solchen des deutschen Volksliedes. Seine Romantik ist die der Butzenscheiben, des derben oder gemütlichen Philistertums. Die Einflüsse des Chorals zeigen sich zum Beispiel in „Der

junge Tag", „Mutter, o sing'", „O lächle, Freund", „Zu Straßburg". Den Volkston traf er bewußt oder unbewußt bei den Liedern, die ausgesprochen national sind. Sehr bekannt, aber auch sehr schwer zu singen ist „Im Herbst"; besonders der Aufschrei „mein Lieb ist falsch" dürfte den meisten Sängerinnen Schwierigkeiten bereiten. Von tiefem Verständnis für die Dichtung zeugt: „Im Rhein, im heiligen Strome"; besonders der Schluß ist hier interessant, wo er den Vergleich des Muttergottesbildes mit der Liebsten als visionär auffaßt und nur ganz leise hinflüstern läßt.

14. Karl Löwe.

* 30. Nov. 1796 in Löbejun, † 20. April 1869 in Kiel.

Mit dem Namen Löwes ist die Entwicklung der Ballade unlöslich verknüpft. Was ist Ballade? In dem hier in Betracht kommenden Sinn ist es ein Gesangsstück, sagen wir: ein Lied größeren Umfanges, dem eine erzählende Dichtung als Text zugrunde liegt. Löwe reizten besonders die Dichtungen phantastischer oder dämonisch-gespenstischer Art; bekam er solche Texte in die Hand, dann entstanden solche Werke wie der „Späte Gast", „Tod und Tödin", das gewaltige „Odins Meeresritt" oder die grausig-wilde „Walpurgisnacht". Auch besang er die Romantik des Soldatenlebens, des nächtlichen Lagerlebens, in „Prinz Eugen", „Nächtliche Heerschau"; volkstümliche Töne fand er in „Heinrich der Vogler" und „Archibald Douglas". Dagegen schlägt in „Tom der Reimer" und „Die Uhr" diese Volkstümlichkeit in sentimentale Schwäche um.

15. Franz Liszt.

* 22. Okt. 1811 in Raiding, † 1. Aug. 1886 in Baireuth.

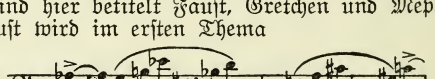
Einer der genialsten Musiker tritt uns in der glänzenden Künstlererscheinung Liszts entgegen; eine der vielseitigsten Naturen, die die Kunstgeschichte kennt. Liszt war nicht nur ein blendender Virtuos, ein bedeutender Dirigent und ein ungewöhnlicher Komponist — er war auch ein gewandter Weltmann, ein interessanter Gesellschafter, ein geistsprühender Schriftsteller und — last not least — ein trefflicher, liebenswürdiger, stets opferwilliger Mensch. Die

Klaviermusik verdankt ihm unsagbar viel; die Symphonie verdankt ihm die Erweiterung (richtiger: Auflösung) ihrer Form zur symphonischen Dichtung; das moderne Lied mit Klavierbegleitung kann ihn getrost als seinen Vater bezeichnen, und an der Chorkomposition großen Stils beteiligte er sich ebenfalls mit mehreren gewaltigen Werken.

Orchesterwerke.

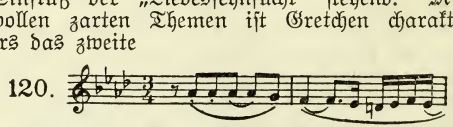
Eine Symphonie zu Dantes „Divina commedia". Liszt wahrt hier noch die Einteilung der klassischen Symphonie in einzelne Sätze, aber er beschränkt sie auf drei, gibt ihnen besondere Titel als Programme und schaltet innerhalb dieser Sätze ziemlich frei. Im ersten Satz, Inferno, schildert er die höllischen Qualen der Verdammten in genialen realistischen Bildern; im zweiten Satz, Purgatorio, stimmt er idyllische und religiös weihvolle Klänge an und flieht die Erde mit ihren Leidenschaften; eine Fuge läßt diesen Satz resigniert ausklingen. Im dritten Satz, „Magnificat", greift er (wie Beethoven in der Neunten Symphonie) zum Chor und bemüht sich mit Erfolg, den in einfachen Akkordfolgen sanft und leidenschaftslos dahinfließenden Palestrinastil anzuschlagen. Eine ähnliche Formgebung finden wir in der „Faustsymphonie". Die drei Sätze sind hier betitelt Faust, Gretchen und Mephistopheles. Faust wird im ersten Thema

119.



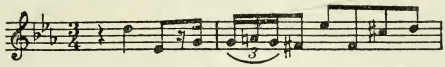
als der ewig Suchende, ewig Zweifelnde geschildert. Wilde Verzweiflung bemächtigt sich seiner; dann umschließt ihn wieder die Hoffnung mit liebenden Armen; Tatkraft und Energie kommen auf, und endlich drückt ihn die Liebe ans Herz. Nach diesen Themen folgt (wie in der klassischen Symphonie) die Durchführung und die Reprise — letztere unter Einfluß der „Liebessehnsucht" stehend. Mit zwei wundervollen zarten Themen ist Gretchen charakterisiert. Besonders das zweite

120.



ist eine der herrlichsten Melodien, die Liszt geschrieben hat. Mephistopheles ist genial dargestellt: frech und frivol, eine

Spottgeburt von Dreck und Feuer und — der Geist, der stets verneint! Letzteres aus der Karikatur des Faustthemas 119, das folgende Gestalt annimmt

121. 

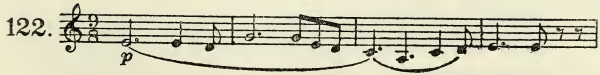
um schließlich in einer tollen Fuge mit der Person Fausts die ärgsten Possen zu treiben. Da — ernste Posaunenklänge: Gretchenmotive tauchen auf, ein Männerchor singt den „Chorus mysticus", und ein Solotenor flicht in wundervollen Verschlingungen sein „Das ewig Weibliche zieht uns hinan" in diese phantastischen Klänge. Auf Faust — aber nicht auf den Goetheschen, sondern auf den Lenauschen — hat Liszt noch einmal zurückgegriffen. Zwei Episoden, „Nächtlicher Zug" und „Tanz in der Dorfschenke" (letzteres auch ein geistvoll-geniales Orchesterbild), entstanden hieraus.

Die symphonischen Dichtungen Liszts sind sämtlich einsätzig und entwickeln ihren formalen Aufbau nicht nach den uns bekannten musikalischen Gesetzen, sondern nach Maßgabe eines dichterischen, eventuell auch malerischen Programms.

Ce qu'on entend sur la montagne folgt einem Gedicht Victor Hugos. Der Dichter auf der Höhe des Berges hört von unten zwei Stimmen zu sich dringen, eine gewaltige, helle, klare, die von der Gottheit singt, und eine dumpf klagende, die von dem Leiden der Menschen erzählt. Liszt spielt diese beiden äußerst musikalischen Gegensätze gegeneinander aus und schließt mit einer feierlichen Hymne.

Tasso lamento e trionfo liegt ein Lied italienischer Gondolieri zugrunde, das in verschiedenen Varianten wiederkehrt. An das Milieu des Fürstenhofes gemahnt das entzückende Menuett.

Les Préludes entnehmen ihre teils ernsten, teils heiteren Bilder aus dem menschlichen Leben einer Dichtung von Lamartine. Daß Liszt hier volkstümliche Töne — wie in diesem Thema:

122. 

anschlägt, ist der Grund für die Popularität gerade dieses Werkes.

Orpheus besingt die Macht der Musik in einem gewaltigen Crescendo und Decrescendo.

Prometheus schildert die Qualen und Klagen des an den Felsen geschmiedeten Lichtstürmers,

Mazeppa mit großartiger, grausiger Realistik den sausenden Galopp des Pferdes, von dem der Held zu Tode geschleift wird.

Festklänge — der Titel sagt alles: Festklänge bei allen möglichen Gelegenheiten, Festzug, Jubel und Trubel des Volkes, Spiel und Tanz, feierliche Momente und Liebesszenen sind hier in realistischer Weise gemischt.

Heldenklage. Auch hier genügt der Titel, um uns genug vom Inhalt zu sagen. Der Schmerz des Helden zeigt sich von zwei Seiten, als trotzige Klage und als tränenfeuchter, elegischer Gesang.

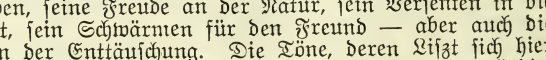
Hungaria — Ungarn, wie es leidet, kämpft und siegt! Besonders für Kampf und Sieg fand Liszt helle und glänzende Farben und kraftvolle Rhythmik. Melodisch spielt manches Nationale mit hinein.

Hamlet ist eine der schwächsten symphonischen Dichtungen Liszts. Sinnen und Leidenschaften des Helden, dazwischen das blasse Bild Ophelias — das ist der Inhalt.

Zur Hunnenschlacht wurde Liszt durch Kaulbachs gleichnamiges Gemälde angeregt. Wie Attila finstere Pläne schmiedet, wie die Geister der Gefallenen in den Lüften ihre Kämpfe weiterführen — die Christen mit Choralmotiven, die Hunnen mit wilder Reitermusik charakterisiert — das schildert dieses Werk mit höchster Anschaulichkeit.

Die Ideale sind auch ziemlich häufig in den Konzerten anzutreffen — wohl auch infolge ihrer freundlichen Grundstimmung und ihrer dem Verständnis sich mehr als die anderen symphonischen Werke Liszts entgegenneigenden Anlage. Sie schildern das seelische Leben eines begeisterungsfreudigen Jünglings — frei nach Schiller! — sein Streben, seine Freude an der Natur, sein Versenken in die Arbeit, sein Schwärmen für den Freund — aber auch die Leiden der Enttäuschung. Die Töne, deren Liszt sich hier bedient, sind meist zart, schwärmerisch und liebenswürdig, das Hauptmotiv, das nach jedem Abschnitt wieder auftritt, ist folgendes

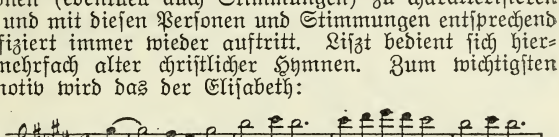
123.



Von des Meisters Chorwerken seien genannt die farbenprächtigen Chöre zu „Prometheus“ sowie die

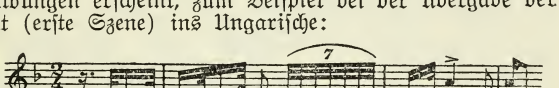
Legende von der heiligen Elisabeth, letztere eine Reihe von Szenen aus dem Leben der Wartburggräfin: ihren Einzug in Thüringen, ihre Ehe und ihre segenspendende Tätigkeit, den Auszug ihres Gatten zur Kreuzfahrt, ihre Leiden und die Verstoßung während dessen Abwesenheit und ihren Tod. Die Musik steht stellenweise unter dem Einfluß Wagners. Lohengrin (Verstoßung der Elisabeth), Tannhäuser (Jagdszene) und Tristan leihen ihm gelegentlich Farben und melodische Wendungen. Dann aber ist es die Verwendung des Leitmotivs, das heißt eines scharf umrissenen melodischen Gedankens, der die einzelnen Personen (eventuell auch Stimmungen) zu charakterisieren sucht und mit diesen Personen und Stimmungen entsprechend modifiziert immer wieder auftritt. Liszt bedient sich hierbei mehrfach alter christlicher Hymnen. Zum wichtigsten Leitmotiv wird das der Elisabeth:

124.



das der Ouvertüre ihren Stoff gibt und später in vielfachen Umbildungen erscheint, zum Beispiel bei der Übergabe der Braut (erste Szene) ins Ungarische:

125.



Christus ist, was Anlage und Ziel anlangt, etwas völlig Neues; vor allen Dingen deshalb, weil Liszt ganz alte und wieder ganz moderne Formen, halb unentwickelte und wieder noch kaum völlig entwickelte Stilarten anwendete. Das gilt von dem Chorsatz — die Chöre nehmen den größten Raum in diesem Oratorium ein — das gilt auch von den spärlichen Sologesängen, die zwischen lallender Deklamation und inbrünstigem Gesang hin und her schwanken. Das mag, wie Kretzschmar ausführt, hohe kunstgeschichtliche Werte in sich bergen — für den, der sein Ohr in Wohlklang baden, sich am Reichtum der Erfindung berauschen will — für den bietet der „Christus" freilich nichts!

Das Werk zerfällt in drei Teile: Verkündung und Geburt, Leben und Wirken, Leiden, Tod und Auferstehung. Viele alte Hymnen und liturgische Melodien sind von Liszt wieder verwendet und mehrfach mit dem Glanz moderner Orchesterfarben übergossen worden.

Lisztz Klaviermusik ist „Geist gewordene Virtuosität. Pathos, dämonische Phantastik, ein Sprechen,

Deklamieren in Tönen von überzeugender Schärfe, Steigerung des virtuosen Glanzes, der Brillanz mit technisch neuen und tief-persönlichen Mitteln bis zur äußerst erreichbaren Grenze auf der Grundlage höchster sinnlicher Schönheit des Klanges, die Fähigkeit, erhabenste, forsttürmendste Leidenschaft wie hinreißendste zarteste Logik, großzügigste Naturpoesie und wildesten Humor auf elementar treffliche Art in Tönen wiederzugeben, all diese Eigenschaften eignen Liszts Klaviermusik im höchsten Maße." (W. Niemann, Das Klavierbuch S. 62). Am populärsten sind wohl seine ungarischen Rhapsodien geworden, von denen er die ersten sechs auch für Orchester bearbeitet hat. Es sind Spiegelbilder des ungarischen Volkslebens, aus Liedern, Tänzen und Märschen der Ungarn und Zigeuner gewoben, feurig und geistvoll zugleich.

Dann kommen seine zahlreichen Bearbeitungen, Paraphrasen, Transkriptionen, Phantasien und so weiter — allein 60 Schubertsche Lieder hat er aufs Klavier übertragen, den Geist der Originalität bis auf den letzten Punkt wahrend und Gesang und Begleitung der Vorlage auf geniale Weise verschmelzend. Er eröffnete mit dieser Gattung ein ganz neues Gebiet; in der Don Juan-Phantasie umgießt er die hervorstechendsten Motive dieser Oper (u. a. das Champagnerlied) mit dem geradezu blendenden Zauber seiner Virtuosität; in Mendelssohns „Auf Flügeln des Gesanges" blickt die zart schwärmerische Melodie durch ein immer reicher und dichter werdendes Rankenwerk technischer Passagen. Daneben stehen nun seine Originalkompositionen, vor allem die beiden Klavierkonzerte, die auch wieder einen Fortschritt in der Entwicklung der Form bedeuten, insofern sie die Einteilung in 3—4 Sätze zwar beibehalten, aber doch in einen ununterbrochenen Zusammenhang setzen. Außerdem ist allen Sätzen der thematische Stoff gemeinsam: ein Hauptthema und ein Seitenthema werden durch rhythmische, harmonische und geistige Veränderung zu scheinbar ganz neuen Gestalten umgeschaffen. Das Es-dur-Konzert ist das fester gefügte, einheitlichere; das Adagio schwelgt in Klangschönheiten, das Finale blendet durch seinen Esprit. Das A-dur-Konzert ist vielleicht abwechslungsreicher, fällt aber in seiner Spielfreudigkeit mehr auseinander. Ebenfalls in einem Satz geschrieben ist die gewaltige einzige Sonate in H-moll, Schumann gewidmet, die an die geistigen und technischen Fähigkeiten des Spielers die höchsten Anforderungen stellt. Von höchstem pädagogischen Wert sind Liszts Etüden — keine trockenen Finger-

übungen, sondern Lehrmittel und Charakterbilder zugleich. In wie wundersamen Duft sind z. B. die „Abendharmonien" getaucht, wie wild stürmt der Mazeppa dahin, wie flackern die „feux follets", wie entzückend taucht im „Waldesrauschen" die schwärmerische Melodie immer wieder aus dem Gestrüpp der brillanten Figurationen! Dann die zwei schwungvollen, fortreißenden Polonaisen, in denen er die ganze farbenreiche Klangfülle des Orchesters heraufbeschwört. Natur- und Kunsteindrücke in der Schweiz gestalteten sich zu den Années de pélerinage, während in den Legenden Heiligengeschichten als Programm für seine pianistischen Klangwunder aufgestellt werden.

In der Geschichte des Liedes spielt Liszt eine wichtige Rolle. Alle Errungenschaften der modernen, nachwagnerischen oder zeitgenössischen Musik: das dramatische Pathos, die Erweiterung der Form, den harmonischen Farbenreichtum — alles das bannte er in die Form des Liedes, dessen Schlichtheit freilich oft unter dieser Fülle von Pracht und Glanz verloren geht. Man sehe sich daraufhin die „Lorelei" an! Was hat Liszt aus diesem kleinen Heineschen Gedicht gemacht! Ein förmliches Musikdrama, mit Ouvertüre, Zwischenaktsmusiken, Szenen und Personenschilderungen. Oder wie tauchte er Lenaus „Drei Zigeuner" ganz und gar in den stillen Gluthauch der ungarischen Pußta! Daß Liszt aber auch in kleinen Formen tief und herzbewegend sein konnte, das beweisen das graziöse „S'il est un charmant gazon", das wundervolle „Veilchen", das schöne „Ich liebe dich" und endlich das am meisten gesungene: „Es muß ein Wunderbares sein".

---

16. Richard Wagner.

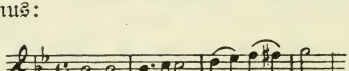
* 22. Mai 1813 in Leipzig, † 13. Febr. 1883 in Venedig.

Wagners Bedeutung liegt auf dem Gebiete des Musikdramas. Für den Konzertsaal hat er nur wenige Werke geschaffen. Dagegen haben doch eine ganze Anzahl von Teilen und Bruchstücken seiner Bühnenwerke Eingang in den Konzertsaal gefunden (ob mit Recht oder Unrecht, kann hier nicht entschieden werden). Hierher gehören in erster Linie die Ouvertüren bzw. Vorspiele zu seinen Opern und Musikdramen.

Die Ouvertüre zu Rienzi ist in Sonatenform gehalten. Sie beginnt mit dem Trompetensignal, das die Befreiung Roms ankündigt. Ihr folgt die schwärmerische Weise von Rienzis Gebet mit dem bei Wagner häufigen Doppelschlag (∞):

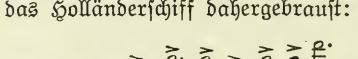
126.

dann erscheinen Themen, die am Schluß des ersten und zweiten Aktes wieder verwendet werden, und der prächtige Schlachtenhymnus:

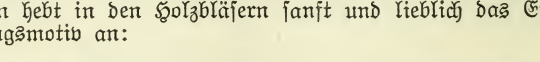
127. 

Häufig ist auch der reizvolle „Chor der Friedensboten" aus Rienzi im Konzertsaal zu finden.

Ein prächtiges, in realistischen Farben gehaltenes Nacht- und Seestück ist die Ouvertüre zum Fliegenden Holländer. Über die brausenden Wogen kommt durch Sturm und Wetter das Holländerschiff dahergebraust:

128. 

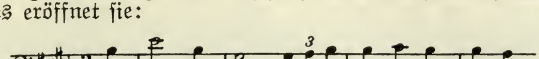
Gespenstisch verschwindet es wieder in Nacht und Nebel. Dann hebt in den Holzbläsern sanft und lieblich das Erlösungsmotiv an:

129. 

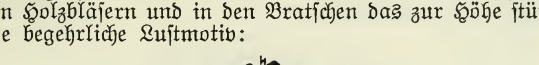
das aber die brausenden Wogen der See bald wieder verschlingen. Die See besänftigt sich, fröhliche Matrosenlieder erschallen, und dann beginnt die Durchführung, die sich hauptsächlich mit dem Erlösungsmotiv beschäftigt, das in einer triumphierenden Gestalt erscheint und am Schluß in einer weicheren, erdentrückten, von Harfengetön umspielten Fassung ausklingt.

Ouvertüre zu Tannhäuser. Hier ist es der Gegensatz zwischen der sühnewirkenden Macht der Kirche und der verlockenden Gewalt sündiger und sinnlicher Liebe,

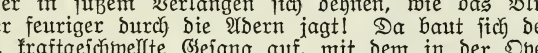
die die Form bedingt. Die keusche, fromme Weise des Pilgerchores eröffnet sie:

130. 

steigert sich zu blendendem Glanz, von gleißenden Violinfiguren umschwirrt, und sinkt dann wieder hinab ins Dunkel. An ihrer Stelle erhebt sich nun die schwüle Pracht des Venusberges; Tremolo in den Geigen, lockende Vorschläge in den Holzbläsern und in den Bratschen das zur Höhe stürmende begehrliche Lustmotiv:

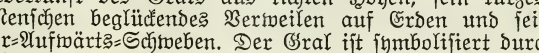
131. 

Wie das im Orchester bebt vor sinnlichen Schauern, wie die Glieder in süßem Verlangen sich dehnen, wie das Blut immer feuriger durch die Adern jagt! Da baut sich der stolze, kraftgeschwellte Gesang auf, mit dem in der Oper Tannhäuser die Göttin der Liebe preist

132. 

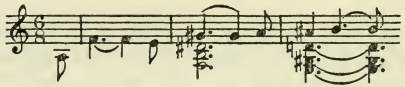
Dann erscheint Venus selbst, löst ein förmliches bacchantisches Rasen im Orchester auf — aber über das brandende Feuer wilder Lust siegt doch schließlich der Himmel: in strahlendem Glanz baut sich am Schluß der Ouvertüre der Pilgerchor wieder auf, das ganze Werk krönend und symmetrisch abschließend.

Das Vorspiel zu Lohengrin schildert die Daniederkunft des Grals aus lichten Höhen, sein kurzes, die Menschen beglückendes Verweilen auf Erden und sein Wieder-Aufwärts-Schweben. Der Gral ist symbolisiert durch die folgende Melodie

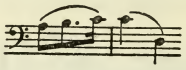
133. 

die zuerst wie im reinsten Himmelsäther in den höchsten Regionen der Violinen schwebt, dann von den sanftesten Blasinstrumenten aufgenommen, durch Hörner und Fagotte verstärkt wird und schließlich von Trompeten und Posaunen mit blendendem Glanz zum viertenmal wiederholt wird. Aber — wie sie gekommen, so schwindet die Vision und löst sich wie ein rosiger Nebel auf.

Vorspiel zu Tristan. Die Liebe in all ihren Phasen, vom süßen Schmachten an bis zum wonnigsten Rausch, von der durch den ersten Blick entzauberten Sehnsucht bis zum Schmerz des Entsagens — schildert dieses herrliche Tonstück. Es ist in der Hauptsache aus zwei Motiven gewoben, dem Liebes- oder Tristanmotiv

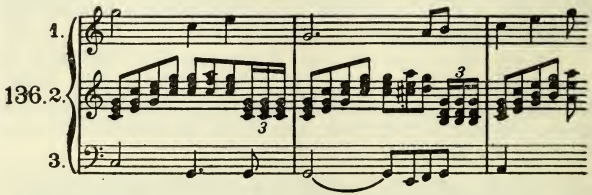
134. 

und dem Sehnsuchtsmotiv:

135. 

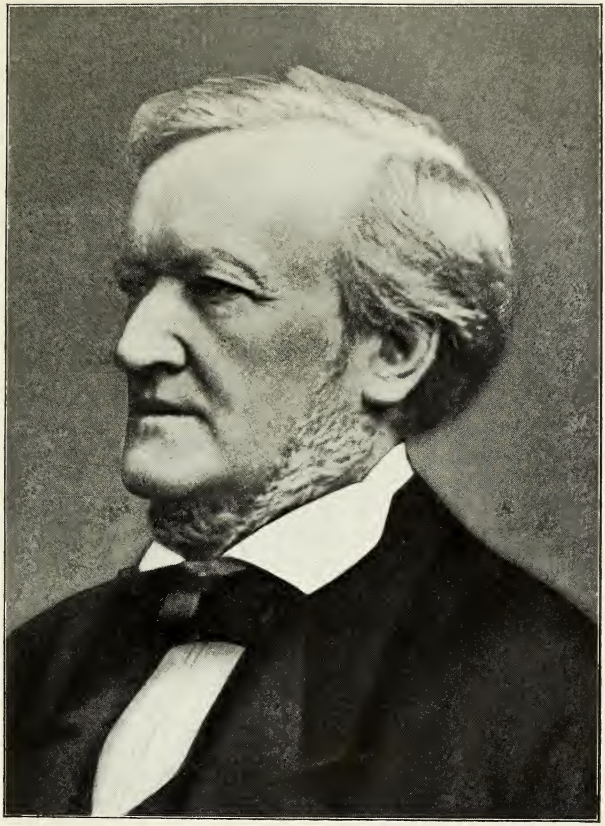
Aus der drängenden Steigerung oder liebenden Umfassung dieser beiden Motive wächst dieses Tongedicht heraus.

Das Vorspiel zu den Meistersingern entrollt ein Bild von festlichem Glanz; die wuchtigen Akkorde des Meistergesangthemas eröffnen es; ihnen folgt unmittelbar der Sehnsuchtsgesang Walthers, und hieran schließt sich die Fanfare der Meistersinger. Walthers Liebesseligkeit wird abgelöst durch das Meistergesangsthema, das aber diesmal in verkleinerten Notenwerten erscheint und mit seiner überstürzten Polyphonie auf die zunftmäßig tüftelnde Arbeit der Meister hinweist. Eine großartige kontrapunktische Verwebung der drei Hauptmotive findet sich in der Mitte des Vorspiels in folgender Stelle:

136. 

1. in den Violinen, Celli, Hörnern und Klarinetten erscheint das Motiv von Walthers Liebesseligkeit,
2. die Holzbläser variieren die Meistersingerfanfare,
3. die Bässe bringen das Motiv des Meistergesangs.

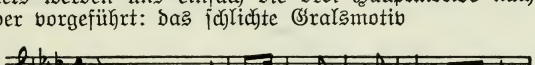
Schließlich wird die Fanfare in gewaltiger Schlußsteigerung von dem Bläserchor übernommen, während die Streicher sie jubelnd umrauschen.



Wagner

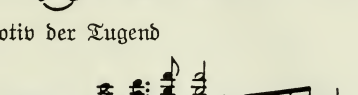
Das Vorspiel zu Parzival versetzt uns sowohl durch die Einfachheit seiner Arbeit wie durch die schlichte Fassung seiner Motive ganz in die Atmosphäre sittlichen Ernstes und frommen Glaubens, die an der Tafelrunde der Gralsritter herrscht. In dem ersten Teil des Vorspiels werden uns einfach die drei Hauptmotive nacheinander vorgeführt: das schlichte Gralsmotiv

137.



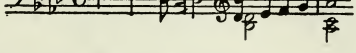
das keusche Motiv der Tugend

138.



und das zuversichtliche Glaubensmotiv:

139.



Hieran schließt sich ein dumpfer Paukenwirbel, der wie ein Vorhang sich herniedersenkt, und dann beginnt die Durcharbeitung, in der das erste Motiv in schmerzvollen Varianten auftritt.

Das Liebesmahl der Apostel ist für Männerstimmen und großes Orchester geschrieben. Die Jünger sind, da der Herr sie verlassen hat, in ernster und gedrückter Stimmung zusammen; Kleinmütigkeit hat sie erfaßt. Da treten die zwölf Apostel zu ihnen und mahnen sie zur Einigkeit und zum Glauben. Alle vereinigen sich im Gebet „Sende uns deinen heiligen Geist". Da ertönt ein unsichtbarer Chor von oben. War bislang der Gesang a capella gehalten, so setzt jetzt nach und nach das ganze Orchester ein, das „Brausen" versinnlichend und im Verein mit den mehrfach geteilten Chören eine grandiose Schlußsteigerung herbeiführend.

Auch das Faustproblem hat Wagner einmal zum Schaffen angeregt; wir verdanken dieser Anregung die ebenso schöne wie tiefe Faustouvertüre, in der er seinem gepreßten Innern rein musikalisch Luft zu machen suchte. Ganz das Gegenstück von dieser grübelnden und die Lösung des Welträtsels suchenden Tondichtung ist das sonnig-warme Siegfried-Idyll, das der Meister während der

Arbeit an dem „Ring der Nibelungen" schuf, und mit dem er den ersten Geburtstag seiner Frau nach Geburt seines Sohnes Siegfried feierte. Der Kaisermarsch bildet wieder zu diesem intimen Seelenbekenntnis einen großen Kontrast: eine glänzende patriotische Kundgebung, die in einem zündenden und dabei durch und durch volkstümlichen Chorsatz gipfelt. (Über Wagners dramatische Werke sowie sein Leben und seine Theorien siehe meinen „Wagner-Führer", Globusverlag.)

---

17. Johannes Brahms.

* 7. Mai 1833 in Hamburg, † 3. April 1897 in Wien.

Man pflegte vor nicht allzu langer Zeit Brahms neben Bach und Beethoven als das dritte große „B" zu bezeichnen. Wenigstens taten das seine fanatischen Anhänger, während seine Feinde, die Wagnerianer, durchaus nichts von ihm wissen wollten. Der Lauf der Geschichte hat auch hier wieder ausgleichend gewirkt. Wir dürfen heute seine Kunst als einen Übergang zwischen dem letzten Beethoven und dem ersten Schumann bezeichnen. Sie ist nicht leicht zu verstehen, und die Liebe zu ihr wird mit Schmerzen geboren; dann aber ist sie um so tiefer und intensiver. Seine Tonsprache ist oft dunkel und entbehrt vielfach des äußeren sinnlichen Reizes. Dafür sind aber seine Gedanken wertvoll, und die Arbeit zeugt von einem gewaltigen Können.

Ein deutsches Requiem für Soli, Chor und Orchester wähle ich als erstes Werk zur Besprechung, weil selbst die, die Brahms sonst nicht günstig gesinnt sind, die vielen Schönheiten nicht leugnen können. Schon durch den deutschen Text, den Brahms sich aus Bibelstellen zusammenstellte, weicht es von der Totenmesse üblicher Art ab, betrachtet das Leid und die Hinfälligkeit alles Irdischen, tröstet die Leidenden mit dem Hinweis auf die Auferstehung und preist selig, die in dem Herrn sterben. Es zerfällt in sieben Teile, von denen 1, 2, 4, 7 dem Chor, 3 und 6 einem Baritonsolo und 5 einem Sopransolo zugewiesen sind. Der erste Chor stellt sich dar als eine schmerzlich-ernste, tränenschwere Klage, deren Kolorit im Orchester besonders dunkel gehalten ist, da keine Violinen, sondern nur Bratschen verwendet sind. Der zweite Chor zeigt einen genial erdachten und durchgeführten inneren Gegensatz: das Orchester intoniert einen feierlich-düsteren Trauermarsch, während der Chor eine choralartige Melodie anstimmt. Ein sanfter

Mittelsatz löst dieselben ab, und ein schwungvoller, weit ausgreifender figurierter Satz gibt zuversichtlicher Hoffnung beredten Ausdruck. Die erste Hälfte von Nr. 3 ist auf eine angstvolle, schmerzbeklommene Weise gestützt; der Chor greift hier ein, steigert seine Niedergeschlagenheit zu wildem Aufschrei. Über Ergebung und Demut führt die Stimmung wieder zu glaubensstarker Zuversicht durch den Hinweis auf Gottes Hand. Dieser Schluß ist auf einem im Baß ununterbrochen fortklingenden d (einem sogenannten Orgelpunkt) aufgebaut. Das mutet an wie ein Symbol des Ewigen, Unwandelbaren gegenüber der Vergänglichkeit alles Irdischen. Der vierte und fünfte Satz sind von den Reizen eines bald süßen, bald lieblichen Melodiezaubers umstrickt; hier wird das liebliche Leben beim Herrn Zebaoth gepriesen, dort schwebt das Sopransolo wie verklärt über den innigen Chorklängen. Den sechsten Teil darf man als den Höhepunkt des Werkes bezeichnen. Bang und unruhig beginnt er; dann aber, als das Baritonsolo die Auferstehung verkündet, das der Chor ahnungsvoll wiederholt, steigert sich der Ausdruck zu ganz gewaltiger dramatischer Kraft. Die Posaunen des Jüngsten Gerichts erschallen, aber siegestrunken erhebt sich darüber der Chor mit der jubelnden Frage „Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?" zu dem als Doppelfuge meisterhaft gearbeiteten Lobgesang. Der letzte Satz klingt dann in milder, verklärter, von Harfengetön umspielter Friedensstimmung aus.

Der Gegensatz von Sterben und ewigem Leben gelangt in voller Schärfe im „Schicksalslied" für Chor und Orchester zum Ausdruck. Die tiefe Sehnsucht nach einem reinen, verklärten Sein, nach dem Sphärenreich der Genien spiegeln die Einleitung und der erste Teil wieder. Dann aber kommt es zu mehr oder weniger starken Ausbrüchen des Schmerzes derer, denen es gegeben ist, „auf keiner Stätte zu ruhen". Wie sie (die Menschen) von Klippe zu Klippe geworfen werden, ist mit imponierender tonmalerischer Anschaulichkeit geschildert. Aber die herbe Dissonanz des Schmerzes schließt nicht wie beim Dichter Hölderlin das Werk ab, sondern Brahms läßt den friedvollen Einleitungssatz wiederholen.

Ein düsteres Nachtstück schuf Brahms in der „Rhapsodie", einem Fragment aus Goethes Harzreise, das er für Altsolo, Männerchor und Orchester komponierte. Die schweren Seufzer des Anfangs greifen uns ans Herz; wir fühlen mit dem einsamen, lebensfreundlichen Jüngling, bis die Öde ihn verschlingt. Und wir lauschen mit Entzücken

den herrlichen, durch Hinzutreten des Chores mystisch verklärten Schlußworten „Ach, wer heilet die Schmerzen".

Ein helles, leuchtendes Gegenstück zu den beiden zuletzt erwähnten Chorwerken bildet das „Triumphlied", das die Siegesstimmung von 1870 geboren hat, und das Kaiser Wilhelm I. gewidmet ist. Die alten Geniegestalten der Bach und Händel scheinen in diesem polyphonen Prachtbau wieder lebendig geworden zu sein. Es zerfällt in drei Sätze. Das Hauptthema des ersten ist mit echt Brahms'scher Kunst aus der Hymne „Heil dir im Siegerkranz" heraus entwickelt worden. Der zweite Satz ist der poetische Höhepunkt des Werkes; zu dem sanften Gesang des Chores stimmen die Blasinstrumente an „Nun danket alle Gott". Ein Baritonsolo leitet dann zu dem wuchtigen Halleluja über.

Die „Nänie" für Chor und Orchester verweilt mit Vorliebe auf lyrischen Ruhegefilden, wo sie sich behaglich ausbreitet. Nur bei der Erwähnung vom Tod des Achilles wird die Stimmung einen Augenblick kampflustig. Dann aber mündet sie wieder in den breiten Strom anmutsvoller Lieblichkeit ein.

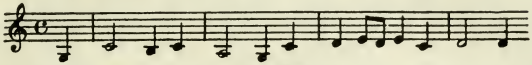
Der Gesang der Parzen birgt einen vorzüglichen, von Brahms in seiner Weise erfaßten musikalisch-poetischen Gegensatz in sich: der erhabenen Macht und Grausamkeit der olympischen Götter wird (bei der wundervollen Stelle „es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern") das Mitleid mit den Menschen gegenübergestellt.

Für Tenorsolo, Männerchor und Orchester schrieb Brahms eines seiner weniger gelungenen Werke, den „Rinaldo", der die Episode aus Tassos befreitem Jerusalem enthält, wo der tapfere Rinaldo aus Armidens Liebesarmen befreit wird und der Zaubergarten unter Blitz und Donner verschwindet.

Brahms' Symphonien. Wie Kretzschmar ganz richtig bemerkt, ist Brahms unter allen Symphonikern des neunzehnten Jahrhunderts der einzige, der Beethoven in der Logik und Ökonomie des Satzbaues, in der ununterbrochenen Gediegenheit des Materials und der Arbeit, in dem vornehmen Verzicht auf das Konventionelle erreicht.

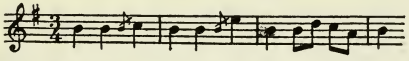
Symphonie Nr. 1 in C-moll. Sie erinnert neben der Tonart auch in dem Grundgedanken an Beethofens Fünfte: Durch Nacht zum Licht. So braust der erste, dissonanzenreiche Satz in wildem Unmut auf, den zweiten aber umfängt selige Ruhe, im dritten Satz spiegelt sich sogar eine sorglose Heiterkeit wieder, allerdings gedämpft

durch die dämonischen Schauer des ersten Satzes. Der letzte Satz beginnt wieder mit trüben Kampfstimmungen, ringt sich aber durch zum Sieg. Als man Brahms vorhielt, daß das volkstümlich-edle Hauptthema dieses Satzes

140. 

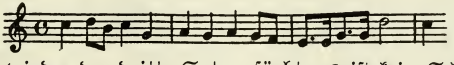
sehr an Beethoven erinnere, soll Brahms in seiner unverblümten Weise geantwortet haben: „Das merkt jeder Esel!"

Symphonie Nr. 2 in D-dur. Sie ist bedeutend maßvoller in Inhalt und Form als ihre Vorgängerin. Das Stimmungsgebiet, in dem sie sich bewegt, ist ein romantisches. So mutet der erste Satz an wie eins jener freundlichen Landschaftsbilder, von denen uns das Märchen berichtet; dagegen steigen im Adagio Herzensnöte auf, die der anmutige Mittelsatz mit seinen wiegenden Triolen vergebens zu verscheuchen sucht. Erst der dritte Satz wendet sich wieder den hellen Seiten des Lebens zu; wie ein behäbiger Ländler zieht das Menuettmotiv vorüber:

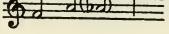
141. 

ja sogar von Tänzen der ungarischen Pußta erzählt er. Der letzte Satz reißt nun vollends alles in seine jubelnde Feststimmung mit hinein.

Symphonie Nr. 3 in F-dur. Der Titel „Heroische Symphonie", den man ihr manchmal beilegt, paßt wohl nur auf den kraftvoll männlichen Charakter des ersten Satzes. Dagegen darf man den zweiten Satz fast als ein schlichtes Lied bezeichnen. Mit edler Popularität getränkt ist sein erstes Thema

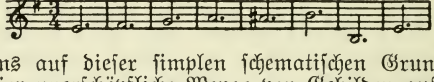
142. 

Trüber ist wieder der dritte Satz gefärbt; es ist kein Scherzo im alten Sinn, sondern bereitet den dämonischen Kampf vor, der im vierten Satz, dem bedeutendsten, ausgefochten wird. Man kann übrigens für diese Symphonie ein motivisches Motto aufstellen, das dem ersten Thema des ersten Satzes entnommen, fast in allen Sätzen, sei es als Begleitungsfigur, sei es als Themenelement, wieder auftritt. Es lautet

143. 

Symphonie Nr. 4 in E-moll. Sie beginnt einfach, erzählend; mit dem zweiten Thema aber tritt ein ritterlich-romantisches Motiv auf. Der zweite, unvergleichlich schöne Satz führt mitten hinein ins romantische Land. Er ist in der Harmonik (durch E-dur mit d und c statt dis und cis) mittelalterlich gehalten und erreicht dadurch die wundervollsten Wirkungen. Der Humor des dritten Satzes ist unheimlich, fast gespenstisch; im vierten Satz aber tritt Brahms, der Schöpfer des Requiems, in seiner ganzen Unmittelbarkeit vor uns hin. Er ist eine Chaconne, das heißt, er ist auf einem immer wiederkehrenden Thema aufgebaut:

144.



Was Brahms auf dieser simplen schematischen Grundlage für eine schier unerschöpfliche Menge von Gebilden aufbaut, ist erstaunlich. In der Mitte aber spricht der Posaunenchor direkt von den letzten Dingen!

Eine ähnlich reiche Gestaltungskraft bewies Brahms in den Variationen über den Antoniuschoral von Haydn für Orchester. Das Thema ist fünftaktig und voll schlichten Ernstes. Brahms schuf in jeder der acht Variationen ein eigenes, in sich gefestetes Stimmungsbild. Bezaubernde Lieblichkeit (Nr. 3), blendender Witz (Nr. 5), leidenschaftliches Heldentum (Nr. 6), idyllische Harmlosigkeit (Nr. 7), geisterhafte Bilder (Nr. 8) werden durch das Band des gemeinsamen Themas zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen.

Zu den früheren Werken von Brahms gehören die Serenaden für Orchester, die man als Vorstudien zu den Symphonien ansehen könnte, wenn sie eben nicht reife, abgeschlossene Kunstwerke wären. Sie sind gewissermaßen moderne Suiten, gehen auf die Divertissements und Nachtmusiken Mozarts zurück und wahren auch deren harmlos-idyllischen Charakter.

Die Serenade in D-dur entrollt Bilder naiver Heiterkeit. Besonders die beiden Menuetts des vierten Satzes muten an wie eine Karikatur auf die „gute, alte Zeit". Die Serenade in A-dur ist weniger frisch, dafür zurückhaltender und tiefer. Da das Streichorchester (wie im Requiem) statt der Violinen Bratschen verlangt, so ist auch das Kolorit gedämpfter.

Die durch Mendelssohn bebaute Form der Konzertouvertüre vertrat Brahms durch zwei Werke: die aka-

demische Festouvertüre und die tragische Ouvertüre. Die erstere verknüpft in geistreicher Weise bekannte Studentenlieder, schlägt auch wohl humoristische Töne an — besonders wenn zwei grunzende Fagotte das Fuchsenlied „Was kommt dort von der Höh'" anstimmen. Die Tragische dagegen hängt ernsten Schicksalsbetrachtungen nach. Der Anfang mit dem leidenschaftlich aufgebauten ersten Thema und die gewaltige Steigerung kurz vor dem Schluß dürften die am meisten interessierenden Stellen dieses Werkes sein.

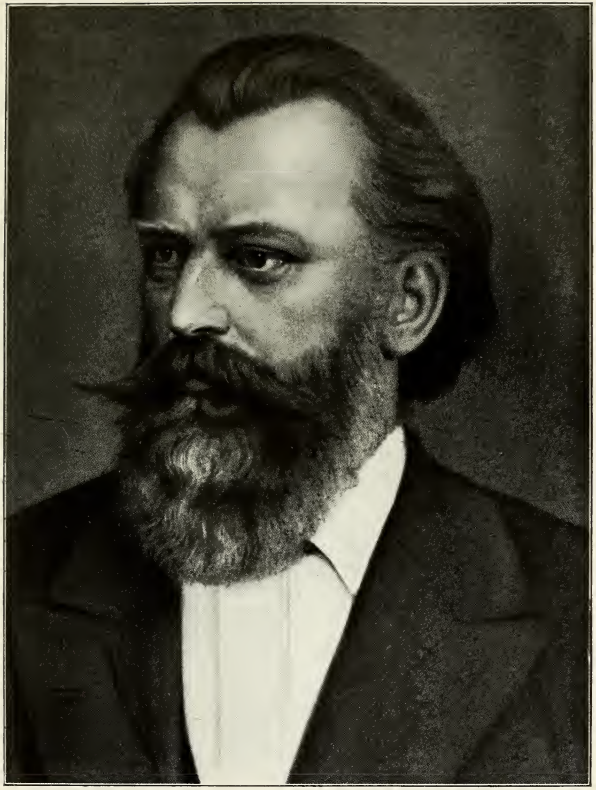
Von Brahms' Kammermusik gilt das oben Gesagte, daß man sich die Liebe zu ihr erst mit Schmerzen erringen müsse, ganz besonders. Er huldigt zunächst selteneren Instrumentalkombinationen; von den beiden Streichsextetten (für 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli)) ist op. 18 in B-dur einfach und nicht sehr polyphon gehalten. Der erste Satz entwickelt sich in vollem Wohlklang mit schönen Kontrasten auf der Basis von zwei Themen, von denen das zweite von idealem Schwung ist. Der zweite Satz ist ein ernstes Marschthema mit Variationen; das Scherzo ist knapp gehalten und sprudelt von keckem Übermut. Das Finale atmet seligen Frieden. Seine schöne, warme Melodik und seine innere Rundung erinnern fast an Beethoven. Das Sextett in G-dur, op. 18, ist kunstvoller; im ersten Satz ist eine reiche Harmonik und eine fleißige thematische Arbeit beachtenswert. Der zweite Satz gibt sich ebenfalls in Variationenform. Das Scherzo verscheucht Trübsinn und Ärger durch ein behäbiges Walzerthema, und das Finale nähert sich in seiner kunstgerechten Struktur wieder dem ersten Satz.

Die Streichquartette. Das erste (op. 51, C-moll) ist ein abwechslungsreiches Seelengemälde. Zögerndes Verzagen und leidenschaftliche Erregung in allen Phasen bis zum Trotz am Schluß zeigt der erste Satz. Durch die wunderbare Romanze leuchtet es wie ein Hoffnungsschimmer. Der dritte Satz stimmt zunächst in der Bratsche ein Klagelied an, aus dem wieder die Hoffnung auf bessere Zeiten leitet. Der letzte Satz ist knapp gehalten und zeigt wiederum ein männliches Kämpfen. Das zweite Quartett (A-moll, op. 51) hat ein weicheres, weiblicheres Gepräge. Weich und träumerisch ist gleich der Anfang des ersten Satzes, in rührenden Bitten ergeht sich das zweite Thema. Das Adagio singt von Hoffnung, das Scherzo quillt über von Lebenslust, und im Finale leuchtet neue Zuversicht auf. Das B-dur-Quartett, op. 67, ist auf helle und heitere Far-

ben eingestellt. Der erste Satz zeigt trotz rhythmischer Pikanterien eine reizvolle volkstümliche Frische; der zweite überläßt sich schwelgerischem Schwärmen, der dritte ist mit phantastischen Bildern erfüllt, und der letzte Satz baut ein meisterhaft konzipiertes Thema in reizvollen Variationen aus.

Zwei Streichquintette. Das F-dur-Quintett, op. 88, ist klar und durchsichtig, knapp und gedrungen. Der erste Satz ist durchaus volkstümlich; der zweite vereinigt Scherzo- und Adagiostimmungen in sich. Der letzte Satz ist eine kontrapunktisch meisterhafte Arbeit. Das G-dur-Quintett, op. 111, ist von leidenschaftlicheren Empfindungen durchströmt. Im ersten Satz rauschen sie gewaltig empor, im zweiten glühen sie verborgen unter der Klage der Bratsche; im dritten sucht sie das Trio zu besänftigen, im Finale aber, das mit ungarischen Klängen durchsetzt ist, schäumen sie wieder gewaltig auf. Das Klarinettenquintett, op. 115, in H-moll, für Streichquartett und Klarinette, ist eines der berühmtesten, weil reifsten Werke von Brahms. Besonders der zweite Satz mit dem seelenvollen Gesang der Klarinette über den gedämpften Streichern ist über alles schön. Die übrigen Sätze sind auf scharfe Kontraste gestellt. Im ersten treffen stille Glückseligkeit und leidenschaftlicher Trotz, im dritten mehrfache Umbildungen einer Liedweise zusammen, während der letzte Satz in Variationen über ein stilles, elegisches Thema ausklingt. Die Klarinette hat Brahms (wohl infolge seiner Bekanntschaft mit dem Meininger Klarinettisten Mühlfeld) gern und häufig verwendet. Die beiden Klarinettensonaten für Klavier und Klarinette sind einfach-melodische, aber doch von reicher Phantasie gestützte Stücke. Dagegen lastet auf dem Trio für Klavier, Klarinette und Cello der schwere Nebel der Melancholie.

Die Klavierquartette für Klavier, Violine, Bratsche und Cello. Das G-moll-Quartett erreicht seinen melodischen Höhepunkt in dem Intermezzo mit dem Trio. Aber auch den ersten Satz zeichnet eine Fülle von Melodik aus. Das Rondo verwendet ungarische Rhythmen. Das A-dur-Quartett, op. 26, reiht an einen hinreißend energischen ersten Satz einen poesiedurchwebten zweiten, ein liebenswürdig-heiteres Scherzo und ein schwungvolles Finale. Das C-moll-Quartett, op. 60, endlich stimmt pathetischere, leidenschaftlichere Töne an, läßt sich (Andante) auch wohl von romantischen Mondscheinstimmungen in die Arme schließen oder verscheucht (Scherzo) die lästigen Grillen.



Brahms

Von den Violin- und Violoncellosonaten (mit Klavier) sei der reizenden, leicht verständlichen A-dur-Sonate, der romantischen G-dur-Sonate (in der Brahms sein „Regenlied" zitiert) und der breiten in D-moll gedacht. Von den Triowerken ist das früheste, op. 8, auch das frischeste, das in C-moll, op. 101, das reifste und an Gediegenheit der Arbeit beste.

Die Klavierwerke. Die beiden ersten Sonaten sind von Volksliedern beeinflußt; für ihren poetischen Gehalt sprechen die beigegebenen Verse. Die C-dur-Sonate ist wohl das Ungebändigtste, was wir überhaupt von Brahms haben. Die Fis-moll-Sonate ist ernster, tiefer und von gewaltiger Großartigkeit der Anlage. Die reifste ist die F-moll-Sonate, op. 5, einer „der schönsten Liebesgesänge, wie sie je in Tönen laut geworden". Mehr als Hausmusik stellen sich die Variationen und Klavierballaden, op. 9 und 10, dagegen erhebt der Komponist sein Jupiterhaupt in op. 15, dem Klavierkonzert in D-moll, einem düsteren Gemälde von dämonischer Leidenschaft, auf das Schumanns Selbstmordversuch (1854) und eine Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie vielleicht nicht ohne Einfluß geblieben sind.

Das zweite Klavierkonzert (B-dur, op. 83) zeigt nichts von dieser nachtschwarzen Leidenschaft; abgeklärte, sonnige Ruhe ist an deren Stelle getreten. Am populärsten sind wohl Brahms' „Ungarische Tänze" geworden, in denen er ungarische Nationalmelodien zu einem schönen Strauß wand. Die Luft Wiens, der Heimat der Strauß-Lannerschen Walzerklänge, mag ihn zu seinen Walzern (op. 39) angeregt haben, in denen er eine Fülle von Stimmungsnuancen in kleine Formen preßt. Bald schwelgt er in der prickelnden Melodie des echten Wiener Walzers, bald gibt er sich behaglich, bald stürmt er keck und wild daher, bald träumt und schwärmt er wieder. Mit den Variationen über ein Thema von Paganini, op. 35, verfolgte er instruktive Zwecke. Die Häufung von Schwierigkeiten, die Bereicherung der Klaviertechnik mit allen möglichen Mitteln sind nicht zu unterschätzen.

Das Violinkonzert, op. 77, gibt dagegen der Violine die reichste Gelegenheit, sich technisch zu entfalten. Musikalisch ist das Werk nicht ohne Sprödigkeit; dagegen neigt sich der langsame Satz, in dem auch die Oboe wichtige Aufgaben zu lösen hat, breiterem Verständnis entgegen. Eine wertvolle Bereicherung der Literatur gab Brahms mit dem Doppelkonzert für Violine und Cello,

aus dessen freundlichem Antlitz ein jeder lesen kann, was der Tondichter gewollt.

Brahms *mehrstimmige Gesänge* seien wenigstens erwähnt. Die Duette sind häufig ziemlich dramatisch gehalten. Reizend sind die „Liebeslieder“ und „Neue Liebeslieder“, Walzer für vier Singstimmen und Klavier zu vier Händen; sehr poetisch die Frauenchöre mit Begleitung von Hörnern und Harfe; mit Geschick auf archaistische Wendungen zurückgreifend die „Marienlieder“. Tiefer und nachhaltiger aber sind entschieden die Wirkungen, die man von Brahms als Komponist einstimmiger Lieder, das heißt von dem Lyriker Brahms erhält. Um Brahms als *Liederkomponist* zu beurteilen, muß zunächst konstatiert werden, daß er in erster Linie Musiker, und daß ihm eine schön geschwungene Gesangsmelodie die Hauptsache ist. Auch wahrt er immer die kleine Form des Liedes, und die Begleitung verwendet er nur selten, und dann ganz sparsam als Farbenpalette. Er steht dadurch abseits von der großen Schar der modernen Liederkomponisten Liszt'scher Richtung. Zwar experimentiert er bisweilen mit rhythmischen Problemen, wie z. B. in „*Es weht um mich Narzissenduft*“, oder er schreibt ein Lied ganz in einer alten Tonart, wie „*Sehnsucht*“ (D-moll mit h und c, statt b und cis), oder er macht kontrapunktische Kunststückchen, wie in op. 3, „*Wie sich Rebenranken schlingen*“, wo er die Gesangmelodie nachahmt, umkehrt, vergrößert usw. Auch die Synkope bevorzugt er, d. h. diejenige rhythmische Pikanterie, die auf an sich unbetonte Taktteile schwere Akzente legt. So ist die berühmte „*Sapphische Ode*“ fast ganz auf die Synkope gestellt und damit die bewegten Äste des Rosenhages geschildert, die der Wind bald stärker, bald schwächer schwellt. In der *Feldeinsamkeit* ist mit ebenso wenig Mitteln eine große Wirkung erreicht. Die einfachen, freundlichen Durakkorde schildern die sonnige Einsamkeit, die gleichmäßig schwebenden Rhythmen, das Ziehen der Wolken. Ein wundervolles Stimmungsbild ist auch „*Auf dem Kirchhof*“; im ersten Takt sind wir sofort in der „regenschweren und sturmbewegten“ Luft des Gedichtes; die seltsamen, immer eine Stufe tiefer rückenden Harmonien rücken auch uns fort aus der Gegenwart in eine nebelgraue Vergangenheit. In der wundervollen „*Mainacht*“ ist die Stelle interessant „Aber ich wende mich“, wo Brahms' Harmonik sich ebenfalls wendet und dunklere Schatten sucht. Mit besonderer Vorliebe pflegte Brahms das Volkslied. Er besaß ja selbst die Gabe, eine

edle, volkstümliche Melodik zu schreiben, aber ebenso in den Bearbeitungen alter Melodien den Duft, den Dialekt derselben in unnachahmlicher Weise zu wahren. Mit welch köstlicher Knappheit ist in „Der Schmied" das Gehämmer und Geklirr, das Sausen der Bälge und das Glockengeläut zu einem Gesamtbild verschmolzen. Wie kunstvoll ist die Begleitung in „Vergebliches Ständchen", und wie humorvoll der Schluß, wo das Mädchen dem Burschen das Fenster gewissermaßen vor der Nase zuwirft. Eines der herrlichsten Beispiele aber ist „Von ewiger Liebe"; wie hier durch die trüben Schleier des Anfangs die Sonne eines warmen und tiefen Gefühls hervorbricht, wie die Unwandelbarkeit der Liebe am Schluß durch eine ganz stereotype Begleitungsfigur geschildert ist — das gehört zu dem Schönsten, was überhaupt geschrieben worden ist.

---

18. Max Bruch.

* 6. Jan. 1838 in Köln, lebt in Berlin.

Die Hauptbedeutung Bruchs liegt in seinen großen Chorwerken, die zum Teil noch heute auf dem Repertoire aller Konzertgesellschaften und Chorvereine zu finden sind. So z. B. Das Lied von der Glocke, eine Kantate für Chor, Solo und Orchester. Die Schillersche Dichtung gab ja dem Komponisten reichlich Gelegenheit, verschiedene musikalische Situationen zu malen. So ist die Szene der Feuersbrunst sehr dramatisch gestaltet, „Heil'ge Ordnung" ist sehr klangschön — wie übrigens der Chorklang bei Bruch fast immer. Dagegen sind die Sologesänge zwar geschickt und glatt gearbeitet, aber nicht eben tief; die Partie des „Meisters" ist ziemlich hausbacken und philiströs.

Odysseus enthält ebenfalls viel Stellen von großem Reiz. Es ist ein weltliches Oratorium für Solo, Chor und Orchester. Die Hauptpunkte sind die Unterweltsszene, wo das Herandrängen der Schatten durch aus der Tiefe heraufquellende Baßfiguren mit plastischer Kraft geschildert ist; dann der innige, volkstümliche Chor: „Nirgend ist's lieblicher als in der Heimat"; der „Rhapsodenchor", wo das ganze Streichorchester durch Pizzicato-Akkorde in eine Riesenharfe verwandelt scheint; die graziöse Ballspielszene, in der die Holzbläser ihre Motive hin und her werfen, und endlich die Perle des Ganzen: der Penelope Arie: „Ich wob dies Gewand", wo Bruch wirklich ergreifende Töne anzuschlagen

weiß. „Frithjof“ ist eine Kantate für Männerchor, äußerst wirkungsvoll gestaltet und von der Luft nordischer Sagen umweht. Von reizvoller Melodik ist das Lied der Ingeborg, „Falke so traut“; hochdramatisch der Tempelbrand und von kerniger Frische der Schlußchor „Wir ziehen nach südlichen Zonen“. Letztere Eigenschaft zeichnet auch die Männerchorkantate „Römischer Triumphgesang“ aus, während „Schön Ellen“ in weichere Farben und in ein schottisches Nationalkolorit getaucht ist. Neben diesen Werken ist es besonders die Bearbeitung einer hebräischen Melodie „Kol nidrei“ für Cello und Orchester, die sich als ein wirksames Vortragsstück erweist, und in noch höherem Maße das erste Violinkonzert (op. 26, G-moll), das Bruch wohl die Unsterblichkeit sichern dürfte. Neben dem ersten Satz, der tief in die Geheimnisse der Romantik greift, ist es vor allem der langsame Satz, der eine innige Melodie mit großer Leidenschaftlichkeit steigert und mit außerordentlicher kontrapunktischer Gestaltungskraft die drei Hauptmotive zusammenschweißt.

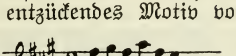
---

19. Hugo Wolf.

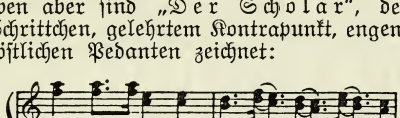
* 13. März 1860 in Windischgraz, † 22. Febr. 1903 in Wien.

Wolf ist der bedeutendste Vertreter des modernen Liedes. Er fußt auch auf der Romantik, besonders auf der Schumannschen, wie ein Vergleich seines Liedes „Verborgenheit“ mit Schumanns „Ich grolle nicht“ ohne weiteres dartut. Was in seinem Liedwerke neu und musikgeschichtlich wichtig ist, ist, daß er nicht mehr Lieder schrieb für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, sondern für eine Singstimme und Klavier. Dadurch erhob er das Klavier zum gleichberechtigten Genossen der Singstimme. Die Singstimme aber lauscht dem Worttext seine intimsten rhythmischen Reize ab und spiegelt sie in ihrer Deklamation getreulich wieder. Wolf hat das Verhältnis zwischen Text und Gesang tatsächlich gefunden. Er ist der beste Deklamator, den die Geschichte des Liedes bis dahin kannte. Dazu kommt sein Reichtum an harmonischen Wendungen; er liebt besonders den Halbtonschritt, wie er die Tristanmusik kennzeichnet. In der Begleitung spiegelt sich häufig der kontrapunktische Stil der „Meistersinger“ wieder. Wichtig ist ferner, daß Wolf nicht einzelne Gedichte einzelner Dichter komponierte, sondern sozusagen ganze Dichterindividualitäten (wie Eichen-

dorff, Mörike) in Musik setzte. So in den Eichendorff-liedern. Hier bevorzugt er mehr die kraftvoll realistischen Gedichte, die der mittelalterlichen Landsknecht- und Soldatenromantik huldigen. Da ist der sorglos im Lande umherstreifende „Musikant", durch ein mit seiner bummelnden Grazie entzückendes Motiv vorgestellt:

145. 

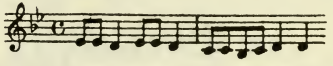
Da ist der „Soldat", der zur Liebsten aufs Schloß reitet (wie Pferdegetrappel klingt die Begleitung!), sich aber vor drohenden Heiratsplänen sofort aus dem Staube macht. Oder der Soldat, der wie die Windsbraut dahergebraust kommt (pochende Rhythmen, chromatisch stürmende Baßgänge), im Vorbeifliegen so manche Mädchenblume pflückt und in Nacht und Nebel wieder verschwindet. Vortreffliche Typen aber sind „Der Scholar", den Wolf mit kurzen Schrittchen, gelehrtem Kontrapunkt, engen Intervallen als köstlichen Pedanten zeichnet:

146. 

Ein kühn leidenschaftliches Lied ist auch „Seemanns Abschied", das ein wenig am fliegenden Holländer abgefärbt hat. Neben diesen Charakterskizzen sind nun aber in den Eichendorffheften noch Lieder, wo Wolf tiefe romantische Träume spinnt, z. B. „Nachtzauber" mit dem Quellengemurmel als Begleitung, „Die Nacht", die an Schumanns Nußbaum erinnert, oder „Verschwiegene Liebe", das Brahmssche Klänge anschlägt, und endlich das herrliche Heimweh, in dem die Nachtigallen flöten, und dessen Schluß sich zu triumphierendem Jauchzen erhebt.

In den Mörikeliedern schillern die vielseitigsten Stimmungen und Charaktere. Religiöse Anwandlungen kommen in „Karwoche", „Schlafender Jesus", „Seufzer", „Zum neuen Jahr" zum Ausdruck; die Liebe spricht zu uns, vom ersten Begehren an („Erstes Liebeslied") bis zu den Schmerzen des sehr volkstümlich vertonten „verlassenen Mädchens"; der Humor im „Abschied", wo der Dichter seinen Kritiker die Treppe hinunterwirft und darauf einen derben Wiener

Walzer anstimmt; dann wieder glüht die Phantastik in seltsamen Bildern auf: die grausige Ballade vom „Feuerreiter", in der das Hastige, Nervöse, Gespenstische vortrefflich durch die Beibehaltung des rhythmischen Motivs geschildert ist:

147. 

Diese Ballade ist übrigens von Wolf auch für Chor und Orchester äußerst wirksam bearbeitet worden. Ganz im Gegensatz dazu steht die feingliedrige Elfenromantik des „Elfenliedes" mit seinem graziösen Humor, oder der „Tambour" mit seiner realistischen Tonmalerei.

Von den meist großzügig angelegten Goetheliedern will ich (mit Decsey, Wolfs Biographen) nur erwähnen, daß Wolf auch hier die Dichterindividualität nachzeichnet, daß er Lieder Goethes aus allen Lebensaltern vertont, aus der brausenden Jugend den Prometheus — fast eine kleine Oper, aus der abgeklärten, reifen Zeit die Wilhelm Meister-Gesänge, aus der Blüte des Alters den Westöstlichen Diwan mit seiner gesättigten Lebensphilosophie. Dabei sieht Wolf die Figuren Mignons und des Harfners mit dem überall pathologische Elemente witternden Blick der Gegenwart an. Das spanische Liederbuch hat zwei Seiten. Die eine zeigt den Spanier als fanatischen Katholizisten, dessen Religion fast zur frommen Brunst wird; ihm hat Wolf das Dunkelste und Schwerste gegeben, was er in harmonischer Beziehung geschaffen hat. Man sehe daraufhin „Ach wie lang die Seele schlummert", das an das musikalische Gefühl des Sängers gewaltige Anforderungen stellt. Die andere Seite des Liederbuches aber ist erotisch und spiegelt in allen Farben der Liebe von der glutäugigen Leidenschaft bis herab zur schalkhaften Grandezza. Die Form dieser Lieder ist eine äußerst knappe, Vorspiele, Nachspiele kommen fast gar nicht vor. Ein entzückendes (von Wolf auch in seine Oper „Der Corregidor" aufgenommenes) Lied ist: „In dem Schatten meiner Locken". Auch im italienischen Liederbuch schillert die Liebe in allen Tonarten, und von ihren Vertreterinnen sind sämtliche Spezies vorhanden, von der Madonna bis zum wilden Trotzkopf und zum weiblichen Don Juan, der in jedem Dorfe 1—10 Liebste hat: „Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen". Die Form der italienischen Lieder ist ebenfalls sehr kurz: vier Takte Vorspiel,

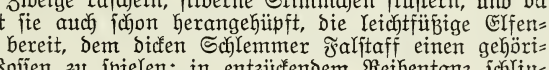
vier Takte Hauptsatz, vier Takte Nebensatz, Wiederholung des Hauptsatzes und Nachspiel. Ich erwähne nun von Wolf noch seine symphonische Dichtung nach Kleist: „Penthesilea", die den Aufmarsch der Amazonen nach Troja mit schneidigen, kriegerischen Orchesterfarben schildert, dann in dem Traum vom Rosenfeste wahre Klangwunder enthüllt und uns endlich in die Nächte des Wahnsinns und der Vernichtung stürzen läßt. Auch der italienischen Serenade müssen wir gedenken, die uns im Rahmen köstlichster musikalischer Feinarbeit ein entzückendes programmatisches Kabinettstück bietet.

20. Otto Nicolai.

* 9. Juni 1810 in Königsberg, † 11. Mai 1849 in Berlin.

An diesem leider zu früh verstorbenen Meister des musikalischen Lustspiels dürfen wir nicht vorübergehen, ohne wenigstens der Ouvertüre seiner unsterblichen komischen Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" zu gedenken. Zitternde Tremolos in den Geigen eröffnen dieses Prachtstück; aus der Tiefe steigt ein liebenswürdiges Motiv herauf und breitet sich weiter und weiter im Orchester aus, bis es endlich im zarten Glanz der Violinen erscheint: der Mond geht auf. Da — hört ihr's, leises Kichern im Gebüsch, Zweige rascheln, silberne Stimmchen flüstern, und da kommt sie auch schon herangehüpft, die leichtfüßige Elfenschar, bereit, dem dicken Schlemmer Falstaff einen gehörigen Possen zu spielen; in entzückendem Reihentanz schlingen sie sich durcheinander:

148.



Doch da kommt er selbst, grunzend und schnaufend, und lustig stürzt sich die Elfenschar über ihn, um ihn zu zwicken und zu zwacken, bis er stöhnend am Boden liegt. Dann stiebt die muntere Schar lachend auseinander. Ein Meisterstück ist diese Ouvertüre, voll Grazie, fließend im Aufbau, reizvoll in der Erfindung und geistvoll instrumentiert.

21. Heinrich Hofmann.

* 13. Jan. 1842 in Berlin, † 16. Juli 1902 in Groß-Tabarz.

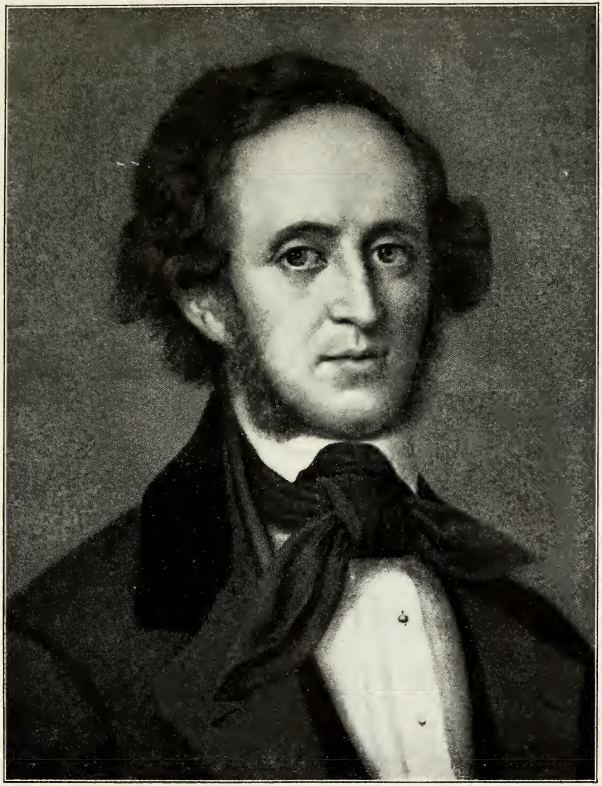
Der ungemein vielseitige und produktive Komponist hat so viele Werke veröffentlicht, daß ich nur einen Teil Revue passieren lassen kann. An erster Stelle gehört hierher die prächtige Kantate „Haralds Brautfahrt" für Baritonsolo, Männerchor und Orchester, die in farbenglühenden Bildern die nordische Sage verherrlicht. Famos ist der Eingangschor, aus dem man die Ruderschläge, das Schäumen der Wogen und das Rauschen des Windes zu hören glaubt; eine Perle musikalischer Lyrik ist „Haralds Gesang"; die Schilderung des Sturmes, der Wirbeltanz der Wogen ist, obwohl nur mit rein musikalischen Mitteln (Kanon), doch außerordentlich realistisch geschildert, und über den Schluß ist weihevolle Verklärung gebreitet. Eine andere Kantate „Johanna von Orleans" zeigt neben großen Vorzügen auch große Mängel; vor allen Dingen die einer zu großen Ausdehnung. Dagegen ist der „Prometheus" wieder ein Werk von hohem Schwung und faszinierender Klangschönheit. Hofmann wurzelt mit allen Fasern in der Romantik, das sieht man in dem Chorwerk: „Aschenbrödel", das wirkungsvolle Feen- und Geisterchöre mit mannigfaltigen Sologesängen zusammenstellt und stellenweise berückenden Wohlklang ausstrahlt, sowie das Lokalkolorit (im Hain, im Gemach, im Schloßhof, im Walde) immer mit feinstem Farbenempfinden trifft. Ebenso ist's in dem „Märchen von der schönen Melusine", dessen prägnante Melodik mit dem durchsichtigen und geschickten Chorsatz wetteifert. Als Romantiker entpuppt sich Hofmann ferner in der Suite „Im Schloßhof", für Orchester, die unter echt romantischen Titeln — Türmerlied, Ankunft der fremden Ritter, Traum unter der Linde usw. — mittelalterliche Ritterszenen mit glänzender Technik, schwungvoller Arbeit und interessanten Details zu schildern sucht. Endlich erwähne ich noch die allerliebsten Serenaden, op. 54, für Klavier zu vier Händen.

---

22. Bernhard Scholz.

* 30. März 1835 in Mainz, lebt in Frankfurt a. M.

Den Kammermusikwerken des formengewandten Meisters seien hier einige Worte gewidmet. Sein Streichquartett, op. 48, zeigt den echten Quartett-



Mendelsſohn-Bartholdy

stil, da sich hier vier völlig gleichberechtigte und gleich ausgebildete Stimmen zu einem Ganzen verschlingen. Bringt Scholz auch nicht viel neue Gedanken, so bringt er sie doch in gediegener Prägung, rundet seine Motive prägnant ab und schreibt glatt und fließend. Das Allegro zeichnet sich durch kühne, übermäßige Dreiklangsharmonik aus, das Adagio ist ein gar zartes Gebilde, und das Scherzo hüpft im $^2/_8$-Takt munter dahin. Auch in der Sonate für Violine und Klavier, op. 55, faßt Scholz die Form mit fester Hand und fügt sie seinem Künstlerwillen; dem Allegro haucht er kraftvolle Energie ein, über das Andante gießt er einen sentimentalen Schimmer, dem Scherzo setzt er pikante Reflexe auf, und das Finale gestaltet er knapp und gedrungen.

Als Lyriker zeigt Scholz sich von verschiedenen Seiten; er kann bei sentimentalen Gedichten von Goethe, Lenau, Groth wie in den Fünf Liedern, op. 44, selbst in den Ton einer sensiblen Schwärmerei geraten; bisweilen läßt er — wie Schumann — das Klavier mitsingen, oder er gibt dem Klavier die Hauptsache, wie in „Lili", oder er zeigt („Der Bach") das halb volksmäßige Gesicht Schuberts. Auch als feiner Humorist entpuppt er sich gelegentlich: in „Die Schlange" aus op. 48, vier Lieder, deren Grundton im übrigen ein ungekünstelt lieblicher ist.

23. Karl Reinecke.

* 23. Juni 1824 in Altona; lebt in Leipzig.

Einer der freundlichsten und fruchtbarsten Vertreter der Nachromantik; Reinecke wandelt vollständig in den Bahnen Mendelssohns und Schumanns, nur daß ihm des letzteren Tiefe abgeht. Dagegen beherrscht er die Form spielend, und alle seine Werke sind kristallklar und durchsichtig. Aber er ist eben ein Epigone, darum sind von seinen zahlreichen Werken schon jetzt die meisten verblaßt. So hört man seine Symphonien nur selten, obwohl die anmutige erste in A-dur reizende Frühlingsstimmungen wiederspiegelt, die zweite in C-moll dagegen der nordischen Sage von Hakon Jarl Ernst und düsteres Pathos entlehnt und die dritte in G-moll höhere Stufen zu erklimmen sucht. Die Ouvertüren zu „König Manfred" und „Friedensfeier" sind gern gehörte Werke, die sich dem Verständnis leicht entgegenneigen. Über Reineckes Klavierwerke schreibt

Niemann im „Klavierbuch“: Anmut, Liebenswürdigkeit und Feinheit in Ausdruck und Ausführung füllen die Seiten seiner überaus zahlreichen Klavierwerke. Alle Gattungen vom Miniatur zur großen Form bebauen sie; am holdesten aber sind die den Kleinen gewidmeten — der „Musikalische Kindergarten“, „Von der Wiege bis zum Grabe“, die „Fünf Serenaden“, das „Notenbuch für kleine Leute“, die „Hausmusik“, und wie sie alle heißen, überaus reizend auch die, welche uns ins Zauberland des Märchens und der Sage führen, und die, welche alte Formen in modernem Geiste wieder auferstehen lassen.“ Auch auf dem Gebiet der Gesangslyrik hat Reinecke den Kindern in seinen „Kinderliedern“ entzückende Gaben geboten. Mit viel Erfolg bebaute er auch das Feld des von mehreren Instrumenten begleiteten Liedes, z. B. das graziöse „Frühlingsblumen“ mit Klavier und Violine.

24. Joseph Joachim.

* 28. Juni 1831 in Kittsee bei Preßburg, † 1907 in Berlin.

Joachim war einer der größten Geigenspieler, die die Welt gesehen; das Wort „Virtuos“ vermeide ich absichtlich, da es gerade das Eigentümliche an Joachims Wesen war, daß er von allen faszinierenden Äußerlichkeiten absah, sein Spiel möglichst abstrakt gestaltete, aber es durch und durch mit Schönheit tränkte.

Als Komponist hat er uns nichts Neues gebracht, er ist vollständig Epigone. Sein Phantasiestück und seine Frühlingsphantasie (op. 2) zeigen ihn ebenso wie das Violinkonzert in G-moll durchaus in den Bahnen Liszts wandelnd. Dagegen die Romanze in B-dur schwimmt mit ihrer etwas süßlichen Melodik durchaus im Fahrwasser Mendelssohns. In dem Konzert in ungarischer Weise (op. 11) huldigt er seiner Heimat, indem er eine Menge ungarischer Nationalmotive hinein verwebt. Das Konzert ist sehr lang und sehr schwer, und da es wenig sinnfällige Schönheiten bietet, so stellt es an Ausführende wie Hörende gleich hohe Anforderungen. Die Ouvertüre zu Hamlet zeigt manches Schöne, vor allen Dingen ist sie sehr fein gearbeitet, und die motivische Behandlung ist meisterhaft.

25. August Bungert.

* 14. März 1846 in Mühlheim (Ruhr); lebt in Leutesdorf.

Bungert ist seinerzeit von überschwenglichen Lobrednern als der größte Musikdramatiker seit Wagner — oder als ein noch viel größerer ausgegeben worden. Seine Tetralogie „Die Homerische Welt" ist aber nur ein Zyklus mäßiger Ausstattungsopern, die wenig echte, innere Dramatik zeigen. Bungert ist vielmehr Lyriker und bescherte uns auf diesem Feld seine köstlichsten Gaben. Eine gesunde, edle Melodik und eine ungekünstelte Harmonik sind die Hauptvorzüge seiner Lieder, zu denen Carmen Sylva eine große Anzahl ihrer schönsten Dichtungen als Texte lieferte. Wie trifft Bungert den gemütlich bummelnden Ton der studierenden Sorglosigkeit in „Bonn"; welch patriotisches Feuer glüht in dem „Gruß an den Rhein"; wie glücklich sind in „Loreley" romantische und realistische Elemente verflochten; welch wilde Leidenschaft lodert aus „Sein Weib"; welche entzückende Grazie ist über „Die Rettung Mosis" ausgegossen oder endlich wie fein ist der schlichte Volkston getroffen in „Ich hab' ein kleines Lied erdacht". Die Zeiten, wo Bungert als Lyriker mit Lilli Lehmann als Interpretin Triumphe über Triumphe feierte, sind zwar vorüber, aber ein gut Teil von Bungerts Liedern wird wieder aufleben. In einem Requiem, an dem er augenblicklich arbeitet, schlägt er Brahms'sche Klänge an.

---

26. Philipp Rüfer.

* 7. Juni 1844 in Lüttich; lebt in Berlin.

Rüfer ist zwar durchaus Epigone, aber seine Werke erheben sich durch ihre gediegene Arbeit über das Niveau des Alltäglichen. Das gilt zum Beispiel von dem Violinkonzert, in dem das breite, langatmige Gesangsthema des ersten Satzes besonders auffällt; das gilt auch von dem innigen Largo und vor allen Dingen von den symphonischen Werken, die aber aus dem Konzertsaal verschwunden sind. Dagegen hört man bisweilen noch das Trio B-dur, op. 34, dessen breite plastische Themen die meisterhaft gestaltende Hand und den Sinn für Wohlklang verraten. Im zweiten Satz beachte man den schönen Zwischensatz in Ges.

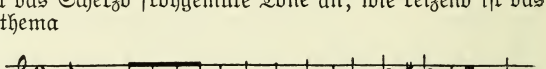
---

27. Felix Draeseke.

* 7. Okt. 1835 in Koburg; lebt in Dresden.

Nennt man die besten Namen, so wird der seine — leider sehr oft vergessen! Dieses modifizierte Wort Heines könnte man auf den deutschen Meister anwenden, der wie selten einer das Geschick des Propheten im Vaterlande erfahren hat. Ursprünglich ein begeisterter Vorkämpfer der Wagner-Liszt-Richtung, hat er sich später wieder mehr dem Klassizismus zugeneigt. Seinen Kampf mit dem Geschick scheint seine „Symphonia tragica" (op. 40) mit dramatischer Ausdruckskraft zu schildern. Unheil und trotzige Kämpfe treten uns in den ersten Themen des ersten Satzes entgegen; sieghafte Fanfaren ertönen, weiche Klarinettenkantilenen schlingen sich wie Lorbeer um die Stirn des Siegers, dessen jugendstrahlende Gestalt uns in dem ersten Satz entgegenzutreten scheint. Der zweite Satz dagegen zeigt ihn uns daniedergedrückt von der Last des Schicksals; wilde Aufschreie ringen sich aus seiner Brust, denen jedesmal wie eine ernste Mahnung ein Posaunenchor antwortet, bis endlich der völlige Zusammenbruch erfolgt. Dagegen stimmt das Scherzo frohgemute Töne an; wie reizend ist das Hauptthema

149.



wie entzückt uns das Trio durch seine malerischen Reize. Im Finale aber tauchen ernste Stimmungen wieder auf: Unruhe, Klage, Angst, denen wieder freundliche Gedanken, Erinnerungen aus den früheren Sätzen entgegentreten. Draesekes kontrapunktische Kunst tritt hier ins hellste Licht. Was er zum Beispiel mit dem sieghaft zuversichtlichen Motiv

150.

für polyphone Wirkungen erreicht, ist unerhört. Die Anklänge an die ersten Sätze tragen natürlich zur künstlerischen Abrundung des ganzen Werkes, das mit einem Ausblick auf Paradieseswonnen schließt, wesentlich bei. Zeichnet sich diese dritte Symphonie des Komponisten besonders durch schöne, volkstümliche Motive aus, so herrscht in den beiden anderen Symphonien ein härterer, ich möchte fast sagen eigensinniger Zug vor; aus diesen trotzi-

gen Stimmungen aber weiß der Komponist in den Scherzosätzen die Brücke zu einem teils grotesken, teils fein komischen Humor zu finden.

Das Gebiet des weltlichen Chorwerks hat Draeseke verschiedene Male betreten. Das Gewaltigste, was er auf diesem Gebiet schuf, ist sein vier Abende füllendes Mysterium „Christus". Es besteht aus den vier Teilen „Die Geburt des Herrn", „Christi Weise", „Christus der Prophet" und „Tod und Sieg des Herrn". Dieser letzte Teil ist am 10. März 1909 in Chemnitz aufgeführt worden und hat einen ungemein tiefen Eindruck gemacht. Wesen und Wert dieses Werkes liegt vor allem in der wahrhaft genialen Kunst des Disponierens. „Mit musikalisch-dramatischem Scharfblick gestaltet er das Ganze zu einem gewaltigen Crescendo, verteilt er in jedem Abschnitt den musikalischen Stoff in der Weise, daß eine Anzahl Höhepunkte aufragen. Ein anderer Vorzug liegt in dem bedeutenden Charakterisierungsvermögen und der psychologischen Durcharbeitung der Musik" (R. Oehmichen).

Seine H-moll-Messe und sein Requiem sind hochbedeutende und beachtenswerte Schöpfungen. Zwar wandelt der Komponist darin oft eigene Wege, aber er ist eine kraftvolle, oft herbe Persönlichkeit, die entschieden etwas zu sagen hat. Die beiden Werke sind von den Weisen einer tiefen, echten Frömmigkeit übergossen. Unter den weltlichen Chorwerken verdiente „Kolumbus" (nach einer eigenen Dichtung) für Solo, Männerchor und Orchester mehr Beachtung; die von Sonnenlicht und Jugendlust durchflutete Serenade in D und das Streichquartett in F (ein Pendant zur Tragica) werden sich den Platz im Konzertsaal, der ihnen gebührt, noch erobern.

Auch in der Lyrik hat Draeseke uns manche duftige Blüte geschenkt. Er strebt bisweilen sogar nach einer Erweiterung der Liedform und nach stärkerer Betonung des etwa vorhandenen dramatischen Gehaltes.

---

28. Peter Cornelius.

* 24. Dez. 1824 in Mainz, † 26. Okt. 1874 in Mainz.

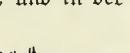
Cornelius gehört zu den Neuromantikern, ist aber nicht etwa ein einseitiger Parteigänger Wagners und Liszts, sondern mit seiner Feinsinnigkeit und seinem graziösen Humor lebt er in einer Welt für sich. Am bekanntesten sind seine

Weihnachtslieder, op. 8; ihr Hauptreiz liegt (wie Kretzschmar in seiner vortrefflichen Monographie über Cornelius ganz richtig ausführt) in dem Wechsel zwischen Erzählung und Betrachtung. Ist z. B. Nr. 1, „Christbaum", der Betrachtung und der hieraus resultierenden sinnigen, frauenhaften Fröhlichkeit gewidmet, so erzählt die Mutter in „Die Hirten", die mit einem zweistimmigen Schalmeienmotiv charakterisiert sind. In „Die Könige" ist mit auserlesener kontrapunktischer Kunst der Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern" dem Klavier übertragen worden.

Neben den Weihnachtsliedern erfreuen sich die „Brautlieder" des Beifalls der Kenner und Feinschmecker. Es sind die letzten Arbeiten Cornelius' auf dem Gebiet des Liedes, und das Klavier ist in ihnen etwas zurückgetreten. In dem Gebet der Braut läßt er e und d 35 Takte lang wie Glocken läuten — was natürlich sehr illustrativ wirkt. Überhaupt trifft Cornelius in diesem Zyklus die aus Bangigkeit und Glückseligkeit gemischte Stimmung des Jungfrauenherzens vortrefflich. Von den übrigen Liedern Cornelius' seien erwähnt das reizende „Möcht' im Walde mit dir gehn", wo die Singstimme in Liebesseligkeit schwelgt, während das Klavier die reizvollsten Geheimnisse des Waldes feiert. Zwei in ihrer Art merkwürdige, in der Geschichte des Liedes außerdem sehr bedeutungsvolle Lieder finden sich in op. 3, Trauer und Trost. In „An den Traum" behält er nämlich einen Ton im Klavier während des ganzen Liedes bei ,und in dem Lied „Ein Ton" handelt es sich um den Gatten, dem die geliebte Gattin gestorben ist, und dem die Erinnerung an das Trauergeläut, an die Abschiedsgesänge usw. nun wie ein Ton durch den Kopf summt; auf diesem einen Ton (h) balanciert die Singstimme durch das ganze Lied hindurch. Die Melodie schwindet also völlig auf Kosten dieses psychologischen Prozesses, es wird daraus ein melodisches Stammeln, das in seinen letzten Ausläufen zu den „gesprochenen" Liedern führt, mit denen Streicher jüngst hervorgetreten ist.

Die Chorkompositionen von Cornelius seien hier wenigstens erwähnt, obwohl man sie fast nie zu hören bekommt. „Mitten wir im Leben sind" würde freilich als kleines Meisterstück öftere Aufführungen verdienen, wie das doppelchörige „Reiterlied" (nach einer Schubertschen Melodie) oder das poetische Traumbild „Der Tod, das ist die kühle Nacht".

Tritt in den genannten Liedern Cornelius nach dem Vorbild R. Wagners gelegentlich auch als sein eigener, zwar durchaus nicht der Originalität entbehrender Dichter auf, so läßt er in seiner dramatischen Dichtung: „Der Barbier von Bagdad" seinen köstlichen Humor in allen Spielarten funkeln. Der Vertreter der Titelpartie ist ein umständlicher, indiskreter Schwätzer, der immer da auftaucht, wo er möglichst wenig am Platze ist. Ganz vorzüglich ist vor allen Dingen die große Arie, die er singt, anstatt Murredin zu rasieren, und in der quasi als Leitmotiv das kleine Thema

151. 

auftaucht, dessen neckischer punktierter Rhythmus schon in der Ouvertüre eine große Rolle spielt. Kostbar ist auch in derselben Arie die grotesk komische Koloratur auf „Margiana".

29. Eduard Lassen.

* 13. April 1830 in Kopenhagen, † 15. Jan. 1904 in Weimar.

Lassen ist eine Kompromißnatur; Norweger von Geburt, seinem Bildungsgang nach Franzose, konnte er eine nationale Eigenart nicht entwickeln. Neben seinen unbekannten, vieler Reize nicht entbehrenden Liedern „Klinge, klinge, mein Pandero" und „Es steht ein Berg in Flammen" führe ich die einst viel gesungenen „Allerseelen" und „Ich hatte einst ein schönes Vaterland" an, die Lassens unangenehme Seite, nämlich eine oberflächliche, französische, triviale Sentimentalität, ausatmen. Dagegen enthält seine „Faustmusik" manches Hübsche, zum Beispiel das lustig kokette „Der Schäfer putzte sich zum Tanz", das sich trotz seiner schlechten Deklamation getrost neben mancher modernen Faustmusik hören lassen kann.

30. Karl Goldmark.

* 18. Mai 1830 in Keszthely; lebt in Wien.

Goldmark ist eigentlich durch seine Oper „Die Königin von Saba" berühmt geworden. Seine anderen Opern leiden darunter, daß Goldmark sich immer zu

sehr nach der herrschenden Mode richtet. So als — um nur ein Beispiel zu erwähnen — Humperdincks „Hänsel und Gretel" erschien, ließ er sofort ebenfalls eine Märchenoper folgen, „Das Heimchen am Herd", deren Ouvertüre ebenfalls in einem geistreichen Spiel mit einem Volkslied („Weißt du wieviel Sternlein stehen") gipfelt. Seine bedeutendsten anderen Publikationen sind zwei Symphonien und einige Ouvertüren. Die Symphonie „Ländliche Hochzeit" ist reich an musikalischen Schönheiten. Den ersten Satz (Hochzeitsmarsch) bildet eine Gruppe von Variationen über die beiden Marschthemen, die wohl Typen aus dem Festzuge versinnlichen sollen. Sehr melodiös ist der zweite Satz: Brautlied. Der dritte Satz „Serenade" zeigt nicht Scherzoform, sondern Sonatenform. Auch er ist melodiös und mischt verschiedene humoristische, die Dürftigkeit einer Dorfkapelle karikierende Züge aufs glücklichste ein. Eine Liebesszene, in der es ohne Glut und Leidenschaft nicht abgeht, erzählt der langsame Satz „Im Garten", und das Finale gibt eine realistische Schilderung vom „Tanz". „Im Frühling" ist die eine Konzertouvertüre betitelt; ihre Themen sind frisch und lebensvoll, besonders das erste, das erst in A, dann in As, dann in C auftritt; das zweite ist harmlos idyllisch. Einige programmatische Episoden wie Vogelsang und Gewitter lassen die Einflüsse der Pastoralsymphonie, die Harmonik oft Wagnerianismen erkennen. Tiefer ist die Ouvertüre zum „Gefesselten Prometheus". Eine stille Einleitung, ein trotziges Hauptmotiv und ein idyllisches Seitenthema sondern sich in klarer Gliederung; die Durchführung, die wohl Qualen und Leiden schildern soll, bäumt sich zu heißer Leidenschaft empor; die Tragik verliert sich aber gegen den Schluß. Eine sehr beliebte Komposition Goldmarks ist das „Frühlingsnetz" für Männerchor, vier Hörner und Klavier, in der der Komponist in den duftigsten Blütenhainen der Romantik wandelt.

---

31. Franz Abt.

* 22. Dez. 1819 in Eilenburg, † 31. März 1885 in Wiesbaden.

Die Zeiten haben Gott sei Dank aufgehört, wo man diesen süßlichen Lyriker, für dessen Produkte der Ausdruck „Schmachtlappen" so recht geeignet ist, in den Konzertsälen antraf. Daß einige seiner Lieder vermöge ihrer fließenden und leicht faßlichen Melodik fast Volkslieder ge-

worden sind, wie „Wenn die Schwalben heimwärts ziehn“ und „Gute Nacht, du mein herziges Kind“ mag seine Erwähnung an dieser Stelle rechtfertigen. Auch einige Chorlieder schwingen auf eine etwas höhere Stufe, zum Beispiel „Die stille Wasserrose“ und „Vineta“.

32. Arno Kleffel.

* 4. Sept. 1840 in Pößneck; lebt in Schlachtensee.

Ein feinsinniger, wenn auch nicht sehr fruchtbarer Komponist. Von seinen größeren Werken ist vor allen Dingen seine „Faustmusik“ zu nennen, die wundervolle Stellen enthält, und durch deren Aufführung sich so mancher Theaterleiter ein Verdienst erwerben würde. Von seinen Liedern sind bekannt geworden das poetische „Auf der Wacht“, das reizend humoristische „Der Freund“ mit dem überaus witzigen Schluß und einige Lieder („Wenn die Reb' im Safte schwillt“, „Liebliche Blume“), in denen der Volkston meisterhaft getroffen ist. Freunden guter, intimer Klaviermusik sind auch seine Klavierstücke (Ritornelle, Walzer, Impromptu) zu empfehlen.

33. Heinrich Zöllner.

* 4. Juli 1854 in Leipzig; lebt in Berlin.

Zöllner gehört zu den Komponisten, denen selbst jede Eigenart fehlt, die sich aber mit Geschick an große Vorbilder anlehnen und somit als Eklektiker zu bezeichnen sind. Am meisten Anerkennung fand er wohl mit seinen Chorwerken großen Stils, vor allem mit der „Hunnenschlacht“ und dem „Kolumbus“, die beide eine außerordentlich geschickte Beherrschung der Mittel und eine aufs große gerichtete Gestaltungskraft zeigen. Dagegen zeigt „König Sigurds Brautfahrt“ ein starkes Nachlassen der erwähnten Eigenschaften. Auch seine „Symphonie“ zeigt nicht nur in dem Vorwurf (Eroica) Anlehnung an bekannte Muster. Das meiste Glück hatte Zöllner mit seiner Oper „Die versunkene Glocke“, die viele musikalische Schönheiten enthält, wenn auch seine „Verbesserungen“ der Hauptmannschen Dichtung meist „Verböserungen“ geworden sind. Zöllner hat (natürlich!) auch eine Faustmusik geschrieben, deren zweiter Teil viel gelungene

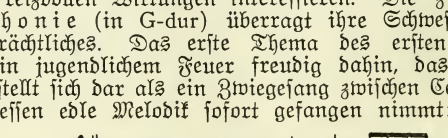
Stimmungsmusik enthält, so den Prolog im Himmel mit vornehm gezeichneter Melodik; im ersten Teil verdienen die Szenen in Gretchens Zimmer Beachtung wegen der feinen Detailarbeit. Sehr gut ist Mephistos Ständchen. Von den a capella-Werken ist „Die Macht des Gesanges" das beste; es ist sehr wirkungsvoll, mit genauester Kenntnis des Männerchorstils geschrieben, tonmalerisch sehr geschickt gemacht, aber durchaus nicht in Einzelheiten zerfallend, und vor allen Dingen: sangbar!

34. Friedrich E. Koch.

* 3. Juli 1862 in Berlin; lebt daselbst.

Koch, einer von den beachtenswerten Künstlern, die, auf ihr großes Können gestützt, dem Geschmack der Menge niemals Zugeständnisse machen, sondern ihre eigenen Wege wandeln, wurde von Bülow entdeckt, der seine Symphonie „Von der Nordsee" in vielen Städten zur Aufführung brachte. Es ist ein schwungvoll begeisterter, dabei aber klar und durchsichtig gehaltener Hymnus auf das Meer; der erste Satz „Friesenfahrt" bäumt sich auf in stolzem Trotz, das Andante „Abend am Strande" ist sehr stimmungsvoll, das Scherzo „Spiel der Wellen" reizend und pikant und das Finale „Auf hoher See" kraftvoll und gesund. In seiner „Symphonischen Fuge" vereinigt Koch seine eminente kontrapunktische Meisterschaft mit seiner hohen poetischen Begabung, um ein Kunstwerk herzustellen, in dem die Beherrschung der Kompositionstechnik nur nebenbei, in der Hauptsache aber die rein ästhetischen und sinnlich reizvollen Wirkungen interessieren. Die zweite Symphonie (in G-dur) überragt ihre Schwester um ein Beträchtliches. Das erste Thema des ersten Satzes stürmt in jugendlichem Feuer freudig dahin, das zweite Thema stellt sich dar als ein Zwiegesang zwischen Cello und Oboe, dessen edle Melodik sofort gefangen nimmt:

152.



Den zweiten Satz bildet eine Reihe Variationen, über denen es wie düstere Elegie liegt. Das Scherzo, ein dämonisch-trotziges Stück, ist sehr wirkungsvoll, besonders durch das

Trio, das $^3/_2$- und $^3/_4$-Takt zusammenkoppelt. Der letzte Satz knüpft wieder an die Stimmung des ersten an. In größeren Kreisen wurde aber Koch erst bekannt durch das „Sonnenlied“ für Chorgesang, Einzelstimmen, Orchester und Orgel; dieses Werk ist nicht, wie der Titel vermuten läßt, ein Jubelhymnus auf die Sonne, sondern besingt die Nichtigkeiten des Lebens und weist hin auf ein besseres Jenseits. Die Musik ist entsprechend ernst, ja herb zu nennen. Der erste Teil besingt die majestätische Sonnenpracht, klingt aber ernst und leise aus. Der zweite Teil handelt (musikalisch durch ganz bedeutende kontrapunktische Arbeit dargestellt) von den irdischen Irrfahrten der Menschen; der dritte vom Hochmut und Fall. Der vierte Teil ist (wenigstens am Anfang) von verhältnismäßig einfacherer Struktur. Dieser Kontrast ist sehr wohl berechnet und verwirklicht auch die Absicht des Komponisten. Den bedeutendsten Wurf hat Koch mit seinem Oratorium „Von den Tageszeiten“ getan, zu dem er auch den vornehmen und poetisch wertvollen Text dichtete. Man kann sagen, daß er auf die Form des Oratoriums, die ja seit Mendelssohn gänzlich stagnierte, moderne Grundsätze anwendete. Aber auch der Inhalt ist modern! Ähnlich wie in Schillers Glocke zwei, so laufen hier drei Handlungen bzw. Betrachtungen nebeneinander her. Der Chor übernimmt die Naturschilderungen (Nacht, Morgen, Mittag, Abend); die Solostimmen knüpfen hieran Betrachtungen über die entsprechenden Lebensabschnitte des Menschen; ein Frauenchor aber greift hinüber auf das religiöse Gebiet und intoniert aus weiter Höhe, von der Orgel begleitet, vier Legenden, die das Leben Christi behandeln.

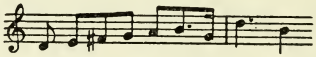
Aus dem ersten Teil erwähne ich den tiefen Eingangschor, der die Einflüsse der Nacht schildert; den eigenartigen Zug des Todes und den schönen Nachtsegen. Im zweiten Teil wird der Landmann (Bariton) der Hauptträger des Ganzen. Er schildert (später vom Chor unterstützt) Tagesanbruch und Morgenröte; der Sonnenaufgang ist von überwältigender Wirkung. Eine idyllische Schilderung des Frühlingsmorgens schließt sich hieran und wird unterbrochen durch die Legende: Jesus im Tempel. „Sonntag-Morgen“ beschließt diesen Teil in würdiger Weise.

Die schwüle Mittagszeit ist im dritten Teil mit äußerst charakteristischen Farben vortrefflich geschildert; der Schnitterchor ist schlechthin meisterhaft. Als Legende folgt hierauf die „Bergpredigt“, eine Perle geistlicher Musik, und als Schluß ein schöner und warmer Hymnus, „Erntedank“.

Im letzten Teil weiß Koch den Volkston meisterlich mit seiner bedeutenden Kunst zu umweben. „Unter der Linde", „Tanzlied" und „Trinklied" sind trotz aller Realistik maßvoll und edel. Als symbolischer Vertreter des Abends schaut ein alter, müder Wanderer dem Treiben zu und knüpft hieran seine Betrachtungen; die Legende aber behandelt „Golgatha". Hieran schließt sich das Vaterunser, dessen Schluß durch eine Fuge gekrönt wird, die das imposante Werk breit und wirkungsvoll ausklingen läßt.

„Die deutsche Tanne", ein Idyll aus deutschem Bergeswald nach eigenen Worten für eine tiefe Männerstimme, Chorgesang und Orchester betitelt sich das letzte große Chorwerk Kochs. Es ist tief in die Stimmungen der deutschen Waldromantik getaucht, dabei — wenigstens für den Chor — nicht zu schwer. Auch hier zeigt sich Kochs hohe Begabung, mit edler, reizvoller Melodik seine große kontrapunktische Gestaltungskraft zu verbinden.

Deutsche Rhapsodie hat Koch sein Violinkonzert in D genannt; wohl nur deshalb, weil die drei Sätze in einen verschmolzen sind. Im übrigen aber ist die Form äußerst klar und durchsichtig. Der Anfang ist mehr der Technik gewidmet; dann folgt ein Tranquillo, das die schöne Kantilene

153. 

weiter ausspinnt. Hieran schließt sich ein düsterer Gesang auf der g-Saite, und den Abschluß bildet ein fröhlich alla tedesca dahinstürmender Satz.

---

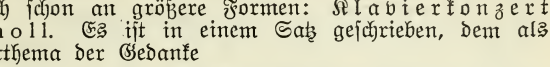
35. Eugen d'Albert.

* 10. April 1864 in Glasgow; lebt in Berlin.

D'Albert war dermaleinst einer unserer besten Klavierspieler. Ihn reizte aber der Lorbeer des Komponisten, und so betätigte er sich in allen Formen vom kleinen, zierlichen Lied an bis zur Oper, ohne indessen einen wirklich eigenen, persönlichen Stil zu schreiben. Der Erfolg seiner Oper „Tiefland" ist auf das gute Buch sowie auf die meist schön klingende und dramatische Musik zurückzuführen. Von seinen zahlreichen anderen Opern findet wohl gelegentlich die Ouvertüre zu „Der Improvisator" den Weg in

den Konzertsaal; es ist eine geistreiche, sprühende Tarantelle, ein kurzer Karnevalsscherz voll Esprit und Laune. Naturgemäß mußte d'Albert das Gebiet der Klaviermusik am besten liegen. Er betrat es mit seinem op. 1, Suite in fünf Sätzen, frischte also wieder einen alten Formentypus auf und erfüllte ihn mit neuem Leben, z. B. die Gigue, ein launiges und humorvolles Stück, die spielfrohe Courante, die entzückende Gavotte! Mit op. 2 wagt er sich schon an größere Formen: Klavierkonzert H-moll. Es ist in einem Satz geschrieben, dem als Hauptthema der Gedanke

154.



zugrunde liegt, der in allen Variationen auftaucht. Natürlich lassen sich in dem Konzert deutlich drei Teile unterscheiden. Auch das Klavierkonzert, op. 12, E-dur, ist ein bedeutendes Werk. Man kann es als das Gegenstück des anderen Klavierkonzerts bezeichnen; kühn und trotzig beginnt es, eine lyrische Episode schiebt sich ein, dann folgt ein langatmiges zweites Thema. Ohne Unterbrechung folgt auch hier der zweite, langsame Satz, dessen Anfang den echten, schönen, vollgriffigen Klavierstil aufweist. Hieran schließt sich ein Scherzo, das sich mit rhythmischen Umbildungen früherer Themen beschäftigt, ein Finale in Form einer freien Phantasie beschließt das Werk. Viel mehr Eigenes aber gibt d'Albert in seinen Liedern, von denen eine Anzahl in weiteren Kreisen Verbreitung gefunden haben. Hierher gehören das reizende „Mädchen und der Schmetterling". Auch Lieder mit Orchester hat d'Albert geschrieben. Die einzelnen Gesänge sind verschieden zu bewerten. In op. 24, „Wie wir die Natur erleben", rezitiert eigentlich die Singstimme nur noch; es ist von hier bis zum Melodrama nur noch ein Schritt. Dagegen ist „Lebensschlitten" ein sehr pikantes und reizend instrumentiertes Stück, und das „Wiegenlied, op. 25, 2, ist sehr melodiös und wirksam.

36. Eugen Hildach.

* 20. Nov. 1849, in Wittenberge; lebt in Frankfurt a. M.

Daß der bekannte Sänger sich als Komponist der musikalischen Lyrik zuwendete, ist erklärlich und — vernünftig; denn daß Hildach in seinen Liedern vor allen Dingen gesanglich schreibt, ist ein großer Vorzug und zugleich der

Grund für die Verbreitung seiner Lieder. Trifft er in „Der Spielmann" den sentimentalen Ton des Gedichtes recht gut, so weiß er dagegen in „Spatz und Spätzin" allerliebste neckische Gedanken zu formen, und in „Der Lenz" täuscht die Tonmalerei der läutenden Glocken über so manche triviale Wendung der Melodie hinweg.

37. Heinrich von Herzogenberg.

* 10. Juni 1843 in Graz, † 9. Okt. 1908 in Wiesbaden.

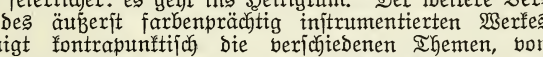
Herzogenberg ist zwar ein sehr fruchtbarer Komponist, zeigt aber doch zu wenig Eigenart im Stil und neigt außerdem zu einer Schreibweise, in der sich oft die kontrapunktische Gelehrsamkeit zu auffällig breit macht. So mag es kommen, daß von seinen größeren symphonischen Werken fast nichts mehr auf den Programmen zu finden ist. Schon sein op. 1, das Lied „Die Wasserrose", zeigt diese Freude am Kontrapunktieren. Dagegen ist sein op. 2, „Der verirrte Jäger", eine Ballade, volkstümlicher gehalten. Auch op. 8 besteht aus Volksliedern. Viel gesungen wird das „Deutsche Liederspiel"; es besteht aus 10 Gesängen für Solostimmen und Chor mit Begleitung von Klavier zu vier Händen. Als besten Chor möchte ich Nr. 4 bezeichnen „Zwei Herzen im Leben gar schön sich ergeben". Die Notturnos (Vokalquartette) zeigen starke Verwandtschaft mit Brahms, der von diesem Opus an überhaupt stark auf Herzogenberg einwirkt. Das tritt besonders in op. 40 hervor. In seinem op. 28 hat er deutsche geistliche Volkslieder bearbeitet, und hier ist er in seinem Element, vermöge dessen er sich ganz in den Geist alter Jahrhunderte versenkt und sowohl die Technik wie auch die Harmonik der alten Tonarten getreulich nachahmt. So im „Jägerlied", wo die Melodie im Sopran, dann im Alt, dann im Tenor erscheint. In op. 11, „Kolumbus", erscheint Herzogenberg zum erstenmal als Beherrscher großer Formen und Mittel. Es ist eine dramatische Kantate für Soli, Männerchor, gemischten Chor und großes Orchester, die freilich viel äußerliche Musik enthält. Am besten ist wohl der Matrosenchor „Der Himmel lastet auf dem Meer" gelungen. Für das bedeutendste Werk halte ich „Nanas Klage" für Sopran und Altsolo, kleinen Chor und Orchester; „hoffnungslose, sterbensbange und doch frühlingsliebliche Sehnsucht durchzieht die Musik". Der 94. Psalm dagegen hat wieder heroischen, an Händel oder auch an Brahms' Triumphlied gemahnenden Charakter.

38. Felix Weingartner.

* 2. Juni 1863 in Zara; lebt in Wien.

Weingartner ist ohne Zweifel der bedeutendste Dirigent unserer Zeit. Was seine Direktionsweise so überzeugend gestaltet, ist die Klarheit, mit der er das Gewebe der kompliziertesten Komposition darlegt, ferner die Anpassungsfähigkeit, mit der er sich in den Geist und Stil eines Komponisten hineinlebt. Daß Weingartner auch als Komponist eine Persönlichkeit von großem, imponierendem Können ist, muß ohne weiteres zugegeben werden; dagegen darf man auch nicht in Abrede stellen, daß Weingartner oft genug Eigenart und Originalität der Erfindung mangelt! Seine symphonische Dichtung König Lear ist groß angelegt und aus einem Guß und imponiert durch die geistige Entwicklung und Verarbeitung des thematischen Materials. Die symphonische Dichtung „Das Gefilde der Seligen" ist angeregt durch das Gemälde von Arnold Böcklin. Aus dem unbestimmten, geheimnisvollen Anfang treten endlich plastische Themen hervor, mit denen der Komponist folgendes darstellen wollte. Ein Tag am Ufer des geheimnisvollen Sees, dessen Ufer hier und da ein leiser Windhauch kräuselt. Jünglinge und Mädchen nähern sich dem Ufer und schlingen einen fröhlichen Reigen, an dem sich schließlich alles beteiligt, dann wird die Stimmung feierlicher: es geht ins Heiligtum. Der weitere Verlauf des äußerst farbenprächtig instrumentierten Werkes vereinigt kontrapunktisch die verschiedenen Themen, von denen das des Reigens für die Fähigkeit Weingartners, graziös zu gestalten, spricht:

155.



Am Schluß scheinen Nebel aufzusteigen und alle die lieblichen Bilder neidisch zu verhüllen. Weingartner wandte sich dann von der Form der symphonischen Dichtung ab und der klassischen Symphonie wieder zu.

Er schrieb zwei Symphonien, von denen die erste in G-dur einen heiteren Charakter hat, während die in Es-dur mehr ernste Züge aufweist. Beide zeichnen sich aus durch Klarheit in der Disposition, durch Melodik und durch Klangschönheit in der Erfindung. Auch der Kammermusikliteratur hat Weingartner eine Anzahl Werke gewidmet. Seine beiden Quartette verraten eine glückliche Beherrschung des Kammermusikstils.

Im D-moll-Quartett, op. 24, fesselt der erste Satz durch seinen Schwung, während im zweiten eine innige und leidenschaftlich aufgebaute Kantilene zu einem Allegro in wirksamen Gegensatz gebracht ist. Der dritte Satz, knapp und rhythmisch gefestet, entbehrt auch nicht des Humors. Das Finale variiert und kontrapunktiert seine Themen wieder mit technischer Meisterschaft. Das F-moll-Quartett, op. 26, zerfällt auch in vier kernige und gedrungene Sätze. Der erste weist zwei gegensätzliche Themen in F-moll und Es-dur auf, die in gewaltige Kämpfe miteinander geraten. Der zweite Satz (Scherzo) interessiert am meisten durch sein Trio. Der dritte Satz (Fantasia) entwickelt schön und weit geschwungene Kantilenen, und der letzte entfacht leidenschaftliche Brände. Auch ein Sextett hat Weingartner geschrieben, das mehr durch den klaren Aufbau und die klassische Disposition seiner Themen als durch die Tiefe und Originalität der Gedanken fesselt. Am bedeutendsten scheint Weingartner mir auf dem Gebiete des Liedes zu sein, und zwar aus dem Grunde, weil er in erster Linie den Charakter der Liedform zu wahren sucht und keine Dramen oder Klaviereteüden daraus machen will. Lieblingslieder unserer Sänger sind heute geworden das reizende „Schuhmacherlied", eigentlich eine Art Gavotte, in der die ganze spielerische Grazie des Rokoko wieder auflebt; ferner das eindringliche Liebeslied, das ebenso eine einheitliche Begleitungsfigur aufweist wie das wundervolle „Liebesfeier", mit dessen Begleitung übrigens die von Strauß' „Traum durch die Dämmerung" eine seltsame Wahlverwandtschaft hat. In dem herrlichen „Wenn schlanke Lilien wandelten" tritt Weingartners Eigenart stark hervor, seine meist schön geschwungene Melodik auf ein paar nur dürftig angedeutete harmonische Grundpfeiler zu stützen. Meist sind es dann Terzen. Auch in „Dein Bild", „Du bist ein Kind" arbeitet die Begleitung mit den einfachsten Mitteln. Ein feiner Zug tritt uns in „Der Liebe Erwachen" entgegen; bei den Worten „Da ist . . . eine Rose mir erblüht", erblüht auch auf dem Hintergrund des tiefen Begleitungsakkordes eine süße, keusche Kantilene. An solchen feinsinnigen, malerischen Pinselstrichen sind Weingartners Lieder reich. „Ich fürcht' nit Gespenster" malt in dem kontrapunktischen Vorspiel den pedantischen gelehrten Stubenhocker; später schildert die Musik das Surren der Maikäfer. In „Auf ihre Hand" hören wir das flatternde Kreisen des Falters, in

„Die Wallfahrt nach Kevlaar" das Flattern der Fahnen und das Läuten der Glocken. Sehr komisch ist in op. 19, 5, das Watscheln der Gänse geschildert. Auch an graziösen Liedern ist kein Mangel; da ist die entzückende „Plauderwäsche" mit der plappernden Melodik, da ist der gemütvolle „Türkenkopf" und die allerliebsten „Motten". Auch die beiden orientalischen Lieder gehören hierher: „Lied der Ghawâze" mit der auf der Terz balancierenden Melodienlinie und „Morgenländisches Ständchen" mit dem sehr charakteristischen Hin- und Herpendeln zwischen Dur und Moll. Nicht vergessen sei endlich „Ich denke oft ans blaue Meer" mit den weit geschwungenen Melodiebögen.

---

39. Wilhelm Berger.

* 6. August 1861 in Boston; lebt in Mannheim.

Berger hat sich auf allen Gebieten der Konzertmusik betätigt. Seine erste Symphonie B-dur ist durchweg klangschön und maßvoll im Aufbau; die reiche kontrapunktische Arbeit drängt sich nie unangenehm hervor. Die Gesamtstimmung ist lyrisch. Von den Chorwerken wurde „Meine Göttin" preisgekrönt; sie ist ebenfalls sehr melodisch und schmiegt sich der Goetheschen Dichtung in feinster Weise an. Das Orchester ist sehr selbständig gehalten, der Chorsatz aber ist — ein Spezialvorzug Bergers — von auserlesener Stimmführung. Dasselbe gilt vice versa auch von den anderen einschlägigen Werken: „Gesang der Geister über den Wassern" und „Euphorion". Als bedeutendstes erscheint mir „An die großen Toten", das durch seinen harmonischen Reichtum auffällt und die tragische und ernste (gelegentlich an Brahms gemahnende) Stimmung großzügig durchführt. Von den zahlreichen Kammermusikwerken Bergers seien genannt die Violinsonate in G-moll, obwohl sie nicht streng im Rahmen des Kammermusikstils bleibt; ferner das Streichquintett E-moll, das vom Verein Beethovenhaus preisgekrönt wurde, aber an Tiefe und Bedeutung von dem Streichtrio G-moll, op. 69, entschieden übertroffen wird. Als op. 94 erschien ein Trio G-moll für Klavier, Klarinette und Cello, dessen Hauptvorzug ebenfalls in sinnlicher Klangschönheit besteht. Der erste Satz weist — (ich folge hier den Ausführungen des Biographen Bergers, Prof. Emil Krause)

— ein schönes zweites Thema auf. Das Adagio ist ein wundervoller Gesang zwischen Klarinette und Cello. Der letzte Satz zeigt viel kontrapunktisch Interessantes. Das Klavierquintett, op. 95, ist sehr umfangreich: das Hauptinteresse dürfte sich auf den letzten Satz konzentrieren, in dem aus einem stetig wiederkehrenden Baß (basso ostinato) eine Fülle kompositorischer Kombinationen gezogen wird, die dem technischen Können Bergers alle Ehre machen.

Auch die Klavierliteratur hat Berger reichlich bedacht. Eine H-moll-Sonate scheint mir mehr formvollendet als innerlich zu sein; dasselbe gilt von den vier Fugen, op. 89, die eine gewisse akademische Kühle ausstrahlen. Dagegen sind die Kaprizen, abgesehen von zu deutlichen Brahms-Reminiszenzen, sehr gut geraten. Als das beste Klavierwerk nenne ich die Variationen für zwei Klaviere über ein eigenes Thema, op. 61 und ihr Pendant op. 91. Das Thema der letzteren ist einstimmig und wird reichlich, allzu reichlich, zuletzt in einer großen Fuge, ausgebeutet. Auch hier dürfte der Theoretiker mehr finden als der Klavierspieler. Am glücklichsten aber ist Berger als Liederkomponist, als der er auch zuerst in die Öffentlichkeit trat. Als zu seinen glücklichsten Eingebungen gehörig darf man hier die Lieder für drei Frauenstimmen, op. 60, bezeichnen. Sie sind weich und zart in der Melodik, zeichnen sich aus durch eine durchsichtige Satzkunst und behandeln den Kontrapunkt spielend — wie z. B. das als „Kanon" gearbeitete „Auf des Stroms bewegter Flut". In den in der Stimmung meist gut getroffenen Liedern aus op. 24 (von denen „Bergnacht" und „Märchenkunde" wohl die tiefsten sind) fällt eine zu instrumentale Behandlung des Singparts bisweilen auf, während in dem „Liebesfrühling", op. 15, die Erfindung stockt und die merkwürdige Deklamation auffällt. Dagegen blickt aus dem Lied op. 52, „Was klappert im Hause so laut" ein köstlicher Humor, und ganz wundervoll ist das „Weihnachtslied" aus demselben Opus, in dessen Schluß „Stille Nacht" verwoben ist: wie diese fromme Melodie ganz leise in der Begleitung heraufklingt — das grüßt uns, wie den Wanderer der Weihnachtsbaum durchs Fenster; hier zeigt Berger sich als Poet! In den ersten Liedern zeigt Berger noch Abhängigkeit von guten Meistern, so in Nr. 2 aus op. 3 von Schubert. In Nr. 4 desselben Werkes ist die feine Tonmalerei „Die Wasser leise rauschen" beachtenswert! In den vier Liedern op. 11

findet sich — wenn man von der Überladenheit der Klavierbegleitung absieht — manches Hübsche und Charakteristische; auch in „Neapolitanisch“ und „Flamencia“ aus op. 19 ist das Lokalkolorit famos getroffen. Dagegen erscheinen die fünf Lieder aus op. 13 nicht immer als aus natürlichem Schaffensdrange herausquellend.

Neben den Klavierstücken, op. 9, von denen das erste nach einer poetischen Einleitung dasselbe Thema in einem Allegro sehr interessant behandelt, erwähne ich endlich noch die symphonische Dichtung „Der Totentanz“. Er ist nach Goethes Gedicht gearbeitet, behandelt die szenischen Vorgänge dieses Programms sehr charakteristisch und plastisch, bleibt immer in der Sphäre des Gesunden und verfällt nie in hypermoderne Übertreibungen — einer der besten Züge an Bergerl

---

40. Jean Louis Nicodé.

* 12. August 1853 in Jersitz; lebt in Dresden.

Dieser außerordentlich begabte Komponist hat sich vor allen Dingen durch zwei Werke großen Stils einen Namen gemacht. Das erste war „Das Meer“, Symphonie-Ode für Männerchor, Soli, Orchester und Orgel in sieben Sätzen. Es ist also, wie aus dieser Bezeichnung hervorgeht, ein Mischprodukt von Kantate und Symphonie. Das rein instrumentale bzw. symphonische Element herrscht vor in den Sätzen Nr. 1: der ein Bild vom Meer zeichnet, 3: der ein trotz aller tonmalerischen Experimente an melodischen Schönheiten reiches Bild einer „Wellenjagd“ gibt; 4: „Meeresleuchten“ betitelt, der mit geradezu frappanten orchestralen Farbenschilderungen arbeitet. Die anderen Sätze sind zum Teil mit Chor bzw. Solo. So führt der Chor Nr. 2 a capella das im ersten Satz gezeichnete Bild vom Meer weiter aus und spinnt sich ganz in die dadurch erweckte Stimmung einer eigenartigen andächtigen Schönheit (— man denkt an Klingers Radierung: „An die Schönheit“) ein. Dem sechsten Satz („Ebbe und Flut“) verhilft ein unsichtbarer Chor zu einer etwas theatralischen, aber darum nicht minder eindringlichen Wirkung. Dagegen ist Satz 5, „Fata Morgana“, eine Hymne für Tenor und Orchester, schon wegen der tiefen Tenorlage weniger effektvoll. Das Werk klingt in Satz 7 „Sturm und Stille“ dankbar und abwechslungsreich aus.

Das andere große Werk des Meisters ist ungleich moderner und in ungleich größerer Weise angelegt. Es betitelt sich „Gloria, ein Sturm- und Sonnenlied", Symphonie in einem Satze für großes Orchester, Orgel und Schlußchor und dauert 2¼ Stunde! Das riesenhafte Werk ist aus vier Motiven entwickelt: das Gloriamotiv und das letzte, „Dona nobis pacem", stammen aus Beethovens Missa solemnis, die Anfangstakte des „Wach'-auf"-Chores" aus den Meistersingern. Die Schäden des Werkes zeigen sich vor allen Dingen in den gigantesken Übertreibungen nach jeder Seite: Ausdehnung, Symbolik, Realismus usw. Wenn der Komponist immer so musizieren wollte, wie im vierten Satze mit der prachtvollen Fuge, oder im letzten Satze, wo der Chor eine Fülle guter Musik bringt und das Ohr durch die herrliche, schlanke und geschmeidige Stimmführung geradezu entzückt, würde er ferner sich entschließen, Stellen wie das Vogelkonzert, das mit Trillerpfeifen, Rasseln, Pikkolos usw. einem Höllenlärm gleicht, ganz zu streichen, andere, wie die Satire auf den herrschenden Modegeschmack, stark zu kürzen — so würden wir ein klares, übersichtliches und organisch gegliedertes Werk vor uns haben. Aber Nicodé möchte eben alle Zeitgenossen, Strauß und Mahler an der Spitze, übertrumpfen — und in diesem Bestreben liegt der Todeskeim des Werkes. Übrigens kann Nicodé, wenn er will, auch sehr einfach schreiben. Dann gelingen ihm solche reizende Klavierstücke wie in op. 22, Ein Liebesleben, deren noblen Klaviersatz man ebenso bewundern muß wie die geschmackvolle Erfindung; oder er schreibt in op. 32 zwei entzückende Stücke für Streichorchester, 2 Oboen und 2 Hörner; das eine der beiden Stücke, „Märchen", ist ganz von der gewaltigen traulichen Stimmung erfüllt, während die Grundtöne des anderen, „Auf dem Lande", gemütvoller Humor und neckischer Scherz bilden.

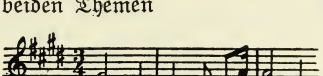
---

41. Eduard Behm.

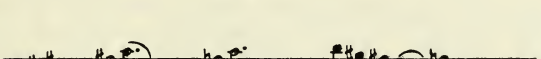
* 8. April 1862 in Stettin; lebt in Berlin.

Behm ist nicht nur einer der feinsten Begleiter im Konzertsaal, ein anschmiegsamer, elastischer Gefährte des Solisten — er ist auch einer unserer vortrefflichsten Komponisten — freilich: einer von denen, deren Schaffenskraft nicht unaufhörlich sprudelt, sondern einer, der langsam, aber dafür um so gediegener und wertvoller schafft. Das Werk,

mit dem er als Komponist sozusagen debütierte, das Trio, op. 14, zeigt seine Eigenart ganz und gar: ein Hinneigen zum Zarten, Träumerischen, ein Sich-Verstecken in die Romantik Schumanns. Das sind Eigenschaften, die gegenwärtig zwar nicht „Mode", darum aber durchaus nicht minder wertvoll sind. Das Trio ist ganz nach klassischem Muster gebaut. Der Klaviersatz tritt stark hervor, wird aber wundervoll gehandhabt und nützt die tiefen Baßnoten zu prächtigen, satten Klangwundern aus. Der zweite Satz gießt mit seinen beiden Themen

156. 

und

157. 

eine Fülle von Wohllaut über den Hörer aus, der dritte Satz erfreut durch seine kristallne Klarheit, und der vierte behandelt in kunstvollster Weise ein etwas ungarisch gefärbtes Thema. Maßvoll und edel präsentiert sich ferner seine Phantasie für Violine und Klavier; wenn hier und da der Fluß der Themen durch Trugschlüsse und überraschende Modulationen unterbrochen wird, so ist das weiter kein Fehler. In dem Quintett fesselt uns der famose Kontrast der beiden Themen im ersten Satz, während im zweiten die schönen Bögen der Kantilenen über wirkliche Empfindungstiefen hinwegführen. Das Finale ist in zwei Sätze gespalten und steht nicht ganz auf der Höhe der beiden anderen Teile, aber Behm wird auch hier nie aufdringlich, nie weltschmerzlich und sucht nie im Häßlichen Befriedigung. Behm hat übrigens schon früher einige größere Werke geschrieben. Ein Klavierkonzert wurde preisgekrönt, und einer Oper, „Der Schelm von Bergen", wurden viele musikalische Reize nachgerühmt. Aber seine Hauptstärke liegt doch wohl auf dem Gebiet, auf dem er sich mit Vorliebe betätigt, nämlich auf dem der musikalischen Lyrik. Auch hier entzückt der Duft und Wohllaut, der über die meisten seiner Lieder ausgebreitet ist. Besonders wertvoll ist die harmonische Verschmelzung von Gesang und Begleitung, insofern beide Faktoren des Kunstwerkes voll und ganz zu ihrem Recht kommen. Hier würden an erster Stelle die 6 Lieder, op. 23, sowie die

4 Phantasien und Gesänge, op. 27, nach Texten von Holz, Nietzsche und Morgenstern, zu nennen sein. „In einer Nacht zur Rosenzeit" ist eine in jeder Hinsicht wertvolle Gabe; „Siegvater" ist von dramatischer Leidenschaft durchloht, die Melodie aber bleibt trotz aller buntschillernden Harmonien immer edel und schön. Als ein famoser, frischer, in der Erfindung äußerst glücklicher Männerchor stellt sich das Maiweinlied, op. 25, dar.

---

42. Max Schillings.

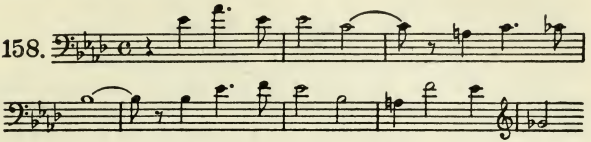
* 19. April 1868 in Düren; lebt in München.

Schillings gehört zu den Musikdramatikern im Gefolge Wagners, ist aber rein musikalisch eine durchaus selbständige Natur. Der symphonische Prolog zu König Ödipus schreitet auf hohem Kothurn einher, läßt in der herben, dunklen Größe jedes kontrastierende Element vermissen und gemahnt darum mehr an Äschylos denn an Sophokles. Eine andere symphonische Dichtung, „Seemorgen", ist ein prachtvolles Stück, in genialem Schwung dahinfließend. Am bekanntesten ist Schillings' Hexenlied, eine melodramatische Musik zu Wildenbruchs gleichnamiger Dichtung. Man mag über das Melodram denken, wie man will — das vorliegende ist jedenfalls das Ideal eines Melodrams. Man beachte, wie fein die Musik den Stimmungszauber des Gedichtes wiederspiegelt, wie sie nur diejenigen Partien des Gedichtes unterstützt, die wirklich nach Musik schreien, und wie vor allen Dingen der merkwürdige Grundton des Ganzen, die aus klösterlicher Atmosphäre und verhaltener sinnlicher Schwüle gemischte Stimmung gewahrt und musikalisch wiedergegeben ist!

In op. 21, „Dem Verklärten", bescherte uns Schillings ein Werk für Chor, Solo und Orchester. Er hat es „hymnische Rhapsodie" genannt, wohl weil er verschiedene Dichtungen Schillers zu einem Ganzen zusammengestellt und zwischen die zwei Chorsätze den Gesang eines Rhapsoden geschoben hat. Die Leuchtkraft der Instrumentation ist blendend, die Macht der weit ausholenden Melodien hier ganz besonders zwingend, die Kunst des Chorsatzes nötigt Achtung ab, und der Aufbau des Ganzen ist besonders geschickt gesteigert. Da das „Vorspiel des zweiten Aktes zu Ingwelde" häufig den Weg in den Konzertsaal findet, so sei es hier erwähnt; es zeugt

wieder von Schillings' bewunderswürdiger Kunst der Farbenmischung; diesmal freilich sind seine Farben von köstlicher Zartheit und Delikatesse; wundervoll ist das vom Horn vorgetragene, von luftigen Flötentriolen umspielte Thema des Skalden Bran:

158.



Diese warme und großzügige Melodik zeichnet nun auch einen großen Teil von Schillings' Liedern aus. Besonders die groß angelegte Phantastik reizt ihn („Nächtliche Heide"), aber auch die Stimmungen gewisser feierlicher Naturvorgänge liegen ihm, wie aus dem sehnsuchtstrunkenen „Sonnenaufgang" oder dem melodiegesättigten „Seliger Eingang" ersichtlich ist. In seinen „Glockenliedern" macht sich ein modernes Moment störend bemerkbar, nämlich die Sucht, jedes Wort musikalisch zu illustrieren. Dadurch leidet vielfach die Einheit und der Fluß des Ganzen. Auch leichte, harmlose Texte entsprechen der Eigenart Schillings' nicht; „Vöglein, ihr schlauen", „Das mitleidige Mädchen", „Jüngst sah ich den Wind" zeigen durchaus nicht die Ursprünglichkeit und Absichtslosigkeit des Schaffens wie die anderen genannten Lieder. Dagegen ist „Frühlingsgedränge" ein prächtiges Lied und eine entzückende Illustration der Dichtung; leider ist die schwere Klavierbegleitung ein Hindernis für die wohlverdiente weite Verbreitung des Liedes. Übrigens ist ein Vergleich mit Schillings' früheren Liedern, z. B. den aus Stielers Wanderzeit, sehr lehrreich; diese Sachen sind sehr hübsch, treffen die Stimmung ziemlich sicher, sind aber durchaus nicht so farbentrunken wie die späteren Lieder. Endlich möchte ich noch das Quartett E-moll erwähnen, dem ich in Nr. 13 der Allg. Musikztg. 1907 eine Besprechung gewidmet habe. Es ist harmonisch und kontrapunktisch sehr interessant; aber auch das Herz kommt nicht zu kurz dabei, denn es gibt eine Menge langatmiger, schönheitsvoller Themen, die sich zu großen Steigerungen erheben und zu wundersamen Geweben verflochten werden. Die dissonierenden Sekunden im ersten Satz erinnern an Bran, den Axtschleifer aus „Ingwelde"; die beiden Eckſätze haben

einen leidenſchaftlichen, dramatiſch bewegten Charakter; der zweite ſingt ein Lied der Sehnſucht, und der dritte ergeht ſich in harmloſer Luſtigkeit.

---

43. Friedrich Kloſe.

* 1862 in Karlsruhe; lebt in München.

Kloſe hat bis jetzt nicht viel geſchrieben, aber das, was vorliegt, trägt den Stempel einer bedeutenden Künſtlerindividualität. So iſt ſein erſtes größeres Werk: Meſſe in D-moll, op. 6, eine hochintereſſante Arbeit von quellender Melodik und ſtarkem Empfindungsgehalt. Beſonders das Soloquartett weiſt prachtvolle melodiſche Züge auf. Das Ganze iſt echt kirchliche Muſik, und das gilt auch von op. 10, Vidi aquam, einem kürzeren geiſtlichen Chorwerk, in dem eine geiſtvolle Kontrapunktik zu überraſchenden Kombinationen führt, ohne kalt zu wirken. Ganz das Gegenteil zeigt der „Elfenreigen“, ein reizend graziöſes Orcheſterſcherzo. Ich erwähne — (die größeren Konzertwerke Kloſes haben leider keine Verbreitung gefunden) noch die Lieder, unter denen ſich manche Perle befindet; ſo das ſehr warm empfundene „Die Maid von Aſtolat“, das höchſt originelle „Kurdiſches Liebeslied“, das zart melodiſche „Schlaflied“ und das äußerſt dankbare „Ich möchte das Band von Golde ſein“.

---

44. Friedrich Gernsheim.

* 17. Juli 1839 in Worms; lebt in Berlin.

Des Komponiſten Hauptbedeutung liegt wohl auf dem Gebiete der Kammermuſik, wo er allerdings bisweilen in ſtarke Abhängigkeit von Brahms gerät. Als eines ſeiner beſten Werke wäre hier zu nennen ſein Streichquartett, op. 66, das durch ſeine Formengewandtheit auffällt; Auch ſtoßen wir hier nicht ſo oft auf Brahms'ſche Züge, ſondern das Werk hat mehr einen modernen Charakter, iſt blühend in der Erfindung und äußerſt temperamentvoll. Der erſte Satz ſteigt zu ganz bedeutenden Gipfeln empor, die Mittelſätze ſind fein erſonnen und ebenſo fein geſponnen (beſonders die reizvolle Variationenkette!), das Finale ſagt das Wenige, was es zu ſagen hat, kurz und bündig.

Der Hauptvorzug des Violinkonzertes ist seine bewundernswerte Glätte und Rundung; sind auch die Themen nicht eben tief, so darf man ihnen doch das Lob einer ansprechenden Liebenswürdigkeit nicht vorenthalten. Das Werk ist gut instrumentiert — freilich hat es den Fehler, daß die Violine sich gar nicht an der thematischen Arbeit beteiligt, sondern sich nur mit der Lösung brillanter, technischer Probleme beschäftigt.

Die „Stimmungsbilder" für Klavier, op. 36, strömen eine merkliche akademische Kühle aus; viel besser gelungen ist op. 39, „Lied und Gavotte", für Klavier. In dem seelenvollen Lied schlingt sich eine edle Melodie durch Triolengirlanden hindurch, die Gavotte aber präsentiert sich als dankbares Konzertstück. Etwas eingehender darf ich op. 76, Phantasie und Fuge für Klavier, behandeln. Die Phantasie des groß angelegten Werkes bringt zunächst, gleichsam als Exposition, die drei Hauptmotive; als erstes eine geschmeidige Sechszehntelranke, dann vier schwerwuchtende Akkordviertel und endlich eine zackige, punktierte Achtelphrase. Dann hebt eine zarte Es-dur-Kantilene an, in die diese Motive verflochten werden, und nun schillert das Stück im weiteren Verlauf in allen möglichen Stimmungsfarben: bald zucken die punktierten Achtel in heftigen Oktavsprüngen auf, bald fallen die Viertelakkorde abgerissen wie Blitzschläge hernieder, bald werden die Sechszehntelranken kanonartig verschlungen, bis sie schließlich ihre ersten vier Noten zu einer Art cantus firmus hergeben, über dem ein seltsames Spiel fremder Harmonien sich entwickelt, zu einer gigantischen Steigerung führt, dann aber abflaut und einen weihevollen Schluß vorbereitet. Dann beginnt die Fuge, die ziemlich frei gebaut ist, vor kühnen, herben Dissonanzen nicht zurückschreckt und zwischen den schärfsten Kontrasten gesteigerter Leidenschaft und geheimer Mystik hin und her pendelt. Als Liederkomponist ist Gernsheim natürlich auch hervorgetreten; ich erwähne „Bitte", ein hübsches, mit sicherem Griffel gezeichnetes Stimmungsbild, und das sehr sangbare „Komm', Mädchen". „Das Grab im Busento" für Männerchor und Orchester zeigt weiche und freundliche — um nicht zu sagen süßliche Züge; es ist von der herben Schönheit des op. 76 um eine Welt entfernt.

45. Robert Kahn.

* 21. Juli 1865 in Mannheim; lebt in Berlin.

Kammermusik und Lyrik bereicherte Kahn um eine große Anzahl mehr oder minder wertvoller Schöpfungen. Es ist nicht ohne Interesse, die Entwicklung dieses Komponisten zu verfolgen. Ein bemerkenswertes Talent verraten schon die 4 Lieder, op. 3, wenngleich hier das Klavier noch vorherrscht und die Singstimme bisweilen überwuchert. Die Klavierstücke, op. 11, sind gut gearbeitet, verraten aber zunächst noch mehr den Denker als den fühlenden Musiker. Sehr melodisch und gesanglich sind die gelegentlich an Franz anklingenden Lieder, op. 12, mit „Gesänge für vierstimmigen Frauenchor und Orchester, op. 10, aber schwingt sich der Komponist zu einer bedeutenden Höhe empor. Die Lieder sind weihevoll und von tiefer Empfindung getragen, der Chorsatz experimentiert nicht mit Kontrapunkt, sondern ist einfach und klar — es siegt also jetzt der fühlende Musiker über den Denker. Noch einen Schritt aufwärts bedeutet das Klavierquartett, op. 14; es erinnert stellenweise an Brahms, besonders die breite Durchführung des ersten sowie die ausgedehnte Anlage (die aber den Fluß nicht beeinträchtigt) des letzten Satzes. In träumerischen Duft ist der zweite Satz getaucht. In den sieben Klavierstücken, op. 18, wird anmutig und leicht Geschaffenes überwuchert von Grüblerischem und Grämlichem. Das Trio E-dur, op. 19, verwebt auf hellem, lichtvollem Grunde zarte Motive in ungemein feiner Weise. Mit Balladen trat er in op. 20 hervor; allein er vermochte diese Kunstform nicht erschöpfend zu behandeln; die Erfindung und die Kunst, Kontraste zu einem Gesamtbild zu vereinigen, versagt hier. Dagegen trifft Kahn im Lied den einheitlichen Stimmungston immer besser. Das sehen wir an „Waldeinsamkeit", op. 21, Lieder für zwei Stimmen und Klavier, reizende Vertonungen Eichendorffscher Waldromantik. Die 8 Lieder, op. 22, bedeuten wieder einen kleinen Rückschritt; sie erscheinen mehr aus rein äußerlicher Freude am Gestalten, denn aus innerer Notwendigkeit hervorgegangen. Eine Schöpfung von feingliedriger Zartheit ist das „Grillenlied". Dem Liebesfrühling, op. 34, fehlen die Stimmungsgegensätze; Kahn bewegt sich hier fast durchweg in einer weichen, fast femininen Lyrik, die die wundervollen Dichtungen Rückerts in einem falschen Licht erscheinen läßt. Ganz anders die 5 Lieder, op. 38, in denen das dramatische

Pathos vorherrscht. Von eigenartig düster glimmender Schönheit ist „Feuerbestattung". Die Kanzone für Klavier und Violine, op. 36, ist ein anspruchsloses melodisches Stück, das gern gespielt und gern gehört wird, ohne tiefere Töne anzuschlagen. Das Klavierquartett A-moll, op. 30, hat bedeutend mehr zu sagen. Sieber weist ganz richtig auf das Ebenmaß zwischen Inhalt und Form hin, auf den feinen Ton für Klangschönheiten und die alles Äußerliche vermeidende und doch dankbare Klavierpartie. Vor allen Dingen ist in dem Werk der Kammermusikstil gewahrt. Der erste Satz ist schwungvoll und voll wirksamer Kontraste, der zweite mischt beschauliches Sinnen mit ruhigem Liebreiz; der dritte sonnt sich in Wohllaut, und der vierte stürmt feurig dahin.

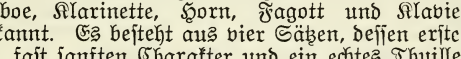
---

46. Ludwig Thuille.

* 30. Nov. 1861 in Bozen, † 5. Februar 1907 in München.

Eine ungemein feinsinnige Künstlererscheinung, bei der sich edler Geschmack mit modernem, aber gesundem Empfinden paart! Sein liebenswürdiges Sextett in B-dur für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier machte ihn bekannt. Es besteht aus vier Sätzen, dessen erster einen ruhigen, fast sanften Charakter und ein echtes Thuillethema hat:

159.



Es wird vom Horn vorgetragen, dem auch das Hauptthema des zweiten Satzes (mit einem leidenschaftlicheren Mittelsatz) zufällt. Satz 3 ist eine reizende Gavotte im galanten Stil, deren zierliches Thema die Oboe intoniert, deren Mittelsatz (eine sog. Musette) den Dudelsack imitiert. Dem letzten Satz ist ein leidenschaftliches Drängen eigen.

Auch der Klavierliteratur spendete Thuille gar köstliche Gaben. Die Threnodie, op. 37, ist ein gewaltiges Stück, von Brahms'scher Herbheit der Harmonik und weit gespannten Melodienbögen. Ein feierlicher Mittelsatz — wohl ein Trauermarsch — erhebt sich zu pompöser Steigerung, im Klaviersatz eine fast orchestrale Fülle entfaltend. Sehr fein ist der Übergang zur Reprise, wo die Achtelschläge des Trauermarsches schlaff durch fahle Harmonien pendeln, die zwar das Ohr immer überraschen, aber nie beleidigen.

Nr. 2 desselben Werkes, Burla, ist ein frisches und brillantes Stück, bedeutend in der thematischen Arbeit, voll geistreicher harmonischer Einfälle und rhythmischer Pikanterien.

Von seinen Kammermusikwerken nenne ich noch das Quintett, op. 20, die Cellosonate, op. 22, und die Klaviersonate, op. 30. „In diesen drei Werken, welche durch den durchaus strengen, dabei aber das Wesen der Kammermusik in ungemein sinniger Weise mit modernen Mitteln zu großer Farbenpracht steigernden polyphonen Stil sich auszeichnen, ist Thuille der kraftvolle Vertreter und freie Beherrscher der modernen Form der Kammermusik, welche für ihn keine fesselnde, sondern eine lediglich fundamentale Bedeutung hat (Schilling-Ziemshen).

Thuilles Liedlyrik entsproßte manche zarte Blüte; schon in dem Zyklus „Von Lieb' und Leid" imponiert seine Phantasie und die Kraft, den Hörer in den Bannkreis der Stimmung zu zwingen. „Nächtliche Pfade" flimmern in interessantem harmonischen Zwielicht. Reizend sind die Lieder, in denen Thuille den traulichen Ton treuherziger Volkstümlichkeit anschlägt: „Die Kleine", „Seliges Vergessen", „Mädchenlied" usw. Von op. 12 ab gewinnt Thuilles Meisterschaft eine eigene Physiognomie, und in den späteren Werken sind manche tiefe und bedeutende Sachen enthalten, z. B. „Sehnsucht", „Die junge Hexe", „Devotionale". Auch als Männerchorkomponist hat Thuille viel Wertvolles geschaffen; würden seine Chöre, z. B. das frische Jagdlied, mehr gesungen, so könnte damit auf diesem Gebiet direkt reformierend gewirkt werden. Erwähnt sei, daß Thuille seine reifsten Lorbeeren als Opernkomponist ((Lobetanz, Teuerdank, Gugeline) erntete.

---

47. Hugo Kaun.

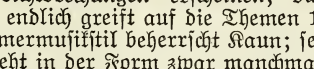
* 21. März 1863 in Berlin; lebt daselbst.

Kaun hat alle Gebiete der Konzertmusik um prächtige Gaben bereichert. Am meisten durchgedrungen ist er als Lyriker, und es dürfte wohl keinen Sänger geben, der sich das hinreißende „Der Sieger" oder das leidenschaftstrotzende „Roter Mohn" mit seinen reizvollen klavieristischen Tonmalereien entgehen ließe. Edel im Gesamteindruck, gesanglich meisterhaft behandelt und von hochdrama-

tischem Schwung sind auch die Gesänge und Balladen, op. 59.

Einige Male freilich hat sich Kaun auch von Strauß'scher Geistreichelei ankränkeln lassen, und dann tritt, wie in den Liedern und Duetten, op. 37, 46—49, seine Eigenart hinter einem gekünstelten Humor zurück (auszunehmen ist das ungemein schwungvolle „Tagesanbruch"). Aber in den Liedern, op. 53 und op. 55, ist er wieder ein Eigener und erreicht seine Wirkungen mit rein musikalischen Mitteln. Wie reizend ist „Ein hold Gewimmel", welch feinsinniger Humor lächelt in „Wer lange geht auf Liebe aus", welch entzückender Schalk sitzt dem „Gänschen" im Nacken! Wie angenehm mutet in dem Duett „An die Nacht" die künstlerische Verschlingung der schön geschwungenen Melodien an; wie erfolgreich und geschickt ist in „Minneregel" der antike Stil nachgeahmt — das ist alles aus echtem, übervollem Musikantenherzen herausgeflossen!

Als pianistische Gaben Kauns wären zu nennen die 3 Klavierstücke, op. 56, die wieder die gerühmte Eigenart zeigen: Nichts Gequältes, alles strömt frei dahin, und selbst die kontrapunktischen Künste haben etwas liebenswürdig Absichtsloses. Mit seinem Klavierkonzert, op. 50, aber rückt Kaun ganz bedeutend höher: das ist ein Werk voll Schwung und Feuer, voll Geist und sprühender, aus dem Klavier herausgeborener Brillanz! Der erste Satz verarbeitet drei Themen in einer groß angelegten Steigerung, wobei es zu wirklichen „concerti", d. h. Wettstreiten zwischen Klavier und Orchester, kommt; der zweite Satz ist ein Adagio über die Töne b a c h, die in immer neuen harmonischen Lichtbrechungen erscheinen; das virtuos gehaltene Finale endlich greift auf die Themen 1 und 2 zurück. Auch den Kammermusikstil beherrscht Kaun; sein Streichquartett geht in der Form zwar manchmal eigene Wege, aber es vereinigt schöne melodische Linien in allen Stimmen zu kunstvollen oder einfach natürlichen harmonischen Kombinationen. In der Gattung der größeren Orchesterwerke ist Kaun auch einmal dem Verhängnis der Abhängigkeit von Strauß verfallen, nämlich in der Humoreske „Sir John Falstaff". Hier wird zunächst der Fleischberg und Dickwanst in einem schwerfällig plumpen Thema,

160. 

dann der Lachlustige, der Verliebte usw. geschildert, wobei

die kontrapunktische Kunst Kauns wahre Orgien feiert. Übrigens hat Kaun unter anderem auch Chorwerke verfaßt, unter denen der herb-frische Normannenabschied mit Orchester einen Ehrenplatz einnimmt, die kleineren „In der Schenke“ und noch mehr „Hab' Sonne im Herzen“ Liebling der Gesangvereine geworden sind.

48. Alexander von Fielitz.

* 4. Februar 1843 in Leipzig; lebt in Berlin.

Der Genannte ist ein äußerst fruchtbarer, besonders in Dilettantenkreisen beliebter Gesangskomponist. Seine Lieder, unter denen die toskanischen Lieder, op. 21, die wichtigsten sind, zeichnen sich aus durch glatte Struktur, klare Form und flüssige Melodik. Sie rühren keine Leidenschaften auf, schürfen auch nicht immer sehr tief, sind aber meistens recht sangbar. Mit „Am Weißdorn“ und dessen jubelnder Schlußsteigerung dürfte jeder Sänger Erfolg haben. Aber auch die einfach geführte melodische Linie bringt oft reizvolle Gebilde zustande, wie „Das zerbrochene Krüglein“, oder Fielitz steigt gelegentlich auch einmal in Tiefen hinab, wie in „Schattenleben“ und „Von der Wiese“.

49. Karl Kämpf.

* 31. Aug. 1874 in Berlin; lebt daselbst.

Von Kämpf ist in den letzten Jahren besonders bekannt geworden die Suite „Aus baltischen Landen“. Als sie mir seinerzeit zur Kritik vorgelegt wurde, schrieb ich: „Ein prächtiges Stück! Die erste Hälfte ist Stimmungsmusik, aber — was unendlich wohltut, nicht etwa wegen mangelnder Erfindungskraft aus gesuchten Harmonien zusammengesetzt, sondern Kämpf arbeitet mit scharfen, fest umrissenen Motiven, die zum Teil von eigenartiger Schönheit sind. Der erste Satz „In den Dünen“ trifft die schwermütige Stimmung vortrefflich, ist übrigens auch ein kontrapunktisches Kunststück, nämlich ganz auf den Orgelpunkten fis bzw. fis-cis aufgebaut — ohne zu ermüden. Originell instrumentiert ist der zweite Satz, „Die Haffmücken“, ein duftiges Scherzo, das nur Flöten, Oboen, Klarinetten, Harfen, Geigen und Bratschen beschäftigt, aber auf ganz neue orchestrale Klangreize abgestimmt ist. Der dritte Satz, „Im

Meeressturm dem Tag entgegen", ist äußerst wirkungsvoll aufgebaut und mit erlesener kontrapunktischer Kunst gestaltet. Im „Abendlied" aber zeigt Kämpf sich als warmblütiger Melodiker; die Kantilenen, die er hier aus den Geigen zieht oder den Holzbläsern überträgt, sind wundervoll weich gerundet, ohne ins Triviale zu verfallen. Das letztere gilt auch von der Ausgelassenheit des letzten Satzes „Kirmes", der trotz aller möglichen realistischen Orchesterscherze nie von dem Wege eines gewissen vornehmen Musikempfindens abweicht."

Aus der früheren Schaffensperiode des Komponisten liegt noch eine Suite vor, „Hiawatha"; im ersten Satz wird hier das Wogen, Brausen, Flimmern und Schillern des Wassers gemalt; in Hiawathas Klage stimmt er rührende Töne an, im „Bettlertanz" wendet er realistische Farben zur Versinnlichung des rasenden Fanatismus an, und im „Chibiabos" wird er episch. Die Harmonik dieses Werkes ist immer interessant, oft sogar verblüffend.

In der Suite „Deutsche Waldromantik" huldigt Kämpf der Naturschilderung. Die einzelnen Titel der Sätze sprechen für sich, so daß sich eine Erklärung des Werkes erübrigt.

Kämpf hat auch eine Menge Lieder geschrieben, die die verschiedensten Stimmungsgebiete berühren. Da ist das wirkungsvolle „Klingender Frühling", das dramatische „Entsagen", das tief empfundene „Mittagsstunde", das leidenschaftliche „Du bist doch mein" und viele andere.

---

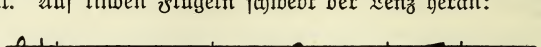
50. Philipp Scharwenka.

* 16. Februar 1847 in Samter; lebt in Berlin.

Der ungemein fruchtbare und vielseitige Künstler ist im letzten Grunde Romantiker, wenn er auch gelegentlich eine Verbeugung vor modernen Kunstprinzipien macht. Seine „Arkadische Suite" ist ein interessantes Stück Programmusik. Der erste Satz, die Frühlingsfeier, schildert ein ländliches Fest; der zweite „Damon und Daphne" ist ein Menuett mit reizenden Themen; der dritte, „Schäfers Klagelied und Ständchen", beschäftigt naturgemäß die Klarinette sehr reichlich und bringt es dadurch zu charakteristischen Stimmungsbildern. Der letzte Satz, „Brautzug und Hochzeitsfeier", ist vom Glanz der Festwiese in den Meistersingern angestrahlt. Festliches Gepränge zeichnet auch die „Festouvertüre" aus, deren Themen

aber trotz alles feierlichen Pompes ihre ungekünstelte Frische bewahren. Dagegen ist „Frühlingsmorgen“ (symphonische Dichtung) ein verträumtes Sonnenkind der Romantik. Auf linden Flügeln schwebt der Lenz heran:

161.



Alles schimmert in zartestem Wohllaut! Er lockt uns hinaus ins Freie, wo die Blüten uns umduften und der Vögel Lieder uns umschmeicheln, und hier erwacht nun auch der Frühling im Menschenherzen! Eine andere symphonische Dichtung: „Liebesnacht“ hat zum Motto Isoldens „Oh, sink' hernieder, Nacht der Liebe“, und ist von starker sinnlicher Glut durchweht. Auch die üppig instrumentierte, preisgekrönte dramatische Fantasie für großes Orchester sei hier erwähnt, und die Reihe der größeren Werke mit op. 44, „Herbstfeier“, für Soli, Chor und Orchester, beschlossen. Auch hier hat Scharwenka eine romantische Dichtung mit den entsprechenden Tönen umgossen: alles klingt vorzüglich, alles fließt natürlich und ungesucht, und oft leuchtet das Orchester auf in wonniger Farbenpracht. Ich wende mich zu Scharwenkas Klaviersachen, op. 21, 30, 37 und 38. Sie zeichnen sich aus durch den dankbaren, bequem spielbaren Klaviersatz, die noble Melodik und die interessante Harmonisierung. Ein dankbares, nicht zu schweres, aber geistreiches Stück ist auch das Scherzo, op. 50. Ganz reizende Kinderstücke erscheinen in op. 45, Festklänge für die Jugend, die sozusagen nebenher, ohne die Absicht merken zu lassen, technisch-pädagogischen Zwecken dienen. Feine und geistreiche Salonmusik im besten Sinne mit einem immer interessierenden nationalen Einschlag bietet das „Album polonais, op. 33“; die romantischen Episoden, 3 Tanz-Kaprizen und 6 Klavierstücke, op. 67, zeigen ein in pikante harmonische Hüllen gekleidetes natürliches und fein musikalisches Empfinden. Die Hochzeitsmusik, op. 23, hat wohl Jensens bekanntes Werk zum Vorbild genommen, aber sie ist größer angelegt, glänzender ausgeführt und fast orchestral polyphon gehalten. Der Hochzeitsmarsch steckt voll Jubel — aber auch das Liebessehnen fehlt ihm nicht; der Walzer ist ein Kabinettstück, und die „Abendmusik“ atmet Ruhe und Frieden. Die Fantasiestücke, op. 25, endlich enthalten, obwohl ihr brillanter moderner Klaviersatz besticht, doch viel kernige, gesunde Musik. In op. 23 begegnen wir einem effektvollen,

weich sich hingebenden Walzer, in „Bergfahrt", op. 36, sehr charakteristischen und lebensvollen Stücken; in op. 38, polnische Tanzweisen, dem Besten, was in diesem Genre geschrieben worden ist; ob diese Sachen originale Melodien sind oder nicht — ist ganz gleichgültig, jedenfalls sind sie polnisch empfunden und treffen diese nationale Eigenart nicht nur rhythmisch, sondern auch inhaltlich, indem sie brausende Lust neben düstere Schwermut stellen. Auch op. 42 enthält in dem Marsch, Intermezzo und Brautreigen sehr gediegene und wertvolle Stücke.

Was Scharwenkas Kammermusik anlangt, so sei des Trio in Cis-moll gedacht mit der wechselreichen Stimmung der 3 Sätze: der erste ergeht sich in mystischen Träumen, der zweite fröhnt diabolischem Humor, und der dritte macht Ansätze zu einer scheinbaren Versöhnung. Ferner sei gedacht der H-moll-Sonate für Klavier und Violine, die nur zwei Sätze hat. Im ersten Satz steht der leidenschaftlichen Glut des Hauptthemas, das schließlich den Sieg erringt, eine sehnsuchtsvolle Kantilene gegenüber. Einen ganz anderen Charakter hat der langsame Satz: eine Flut von Wohllaut strömt aus ihm; schwärmerische Empfindungen werden ausgelöst, dann wieder klingt es wie Vogelsang und das Rauschen von Frühlingsharfen, das durch alle Hindernisse dringt und schließlich um alle die wonnigen Empfindungen beseligende Träume spinnt.

---

51. Xaver Scharwenka.

* 6. Jan. 1850 in Samter; lebt in Berlin.

Der Bruder des vorigen Meisters verdient den Lorbeer des Schaffenden vor allen Dingen durch das herrliche erste Klavierkonzert in B-moll, ein funkelndes, geistsprühendes und aus echt musikalisch-klavieristischem Empfinden heraus geschaffenes Werk, dessen Originalität das zweite Klavierkonzert, C-moll, nicht erreicht, obwohl hier im ersten Satz zu wundervollem Schwung gesteigerte Kantilenen aufleuchten, ein langsamer Satz an die tiefsten Seiten menschlichen Empfindens rührt und ein Finale durch die Verve seines Rhythmus packt. Das letzte Klavierkonzert ist sehr breit angelegt, meisterhaft gearbeitet, und dient dem Virtuosen wie dem Orchester, das symphonisch behandelt ist, in gleicher Weise. Ich bleibe bei den Klavierkompositionen und nenne an erster Stelle die polnischen Tänze, die Scharwenkas

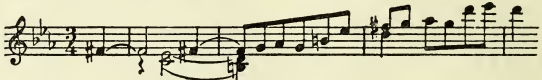
Ruhm begründeten und mit ihrem rassigen Temperament, ihrem blühenden Kolorit und ihrer fesselnden Rhythmik noch heute zu den wertvollsten Klavierstücken gehören. Ähnliches gilt von dem Walzer, op. 54, in As-dur, einer der entzückendsten Walzer, die je geschrieben worden sind, ein Juwel, funkelnd von Geist und Esprit. Auch das Valse-Impromptu, op. 76, zeigt Geist und Feuer vereinigt.

Aus ganz anderem Stimmungsboden herausgewachsen ist das Album für die Jugend, op. 62. Hier zeigt sich der blendende Virtuose als Lehrmeister, aber als der liebenswürdigsten einer, denn es sind reizende, poesieduftende Nippsachen, die er da, zum Teil im Stil großer, älterer Meister, ersonnen hat!

Ich komme zu Scharwenkas Kammermusik.

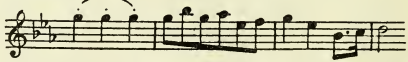
Das F-dur-Quartett, op. 37, strahlt dieselbe Frische der Erfindung und Leichtigkeit der Gestaltung aus wie das B-moll-Konzert. Es ist gesättigt mit Wohlklang, und in der Grazie und dem Fluß erinnert es bisweilen an das Beste von Mendelssohn. Auch das Trio A-moll, op. 45, gemahnt an romantische Träume, aber mehr an die tiefen eines Chopin. Hier sucht Scharwenka in harmonischer und modulatorischer Beziehung nach neuen Wegen, obwohl er immer zielbewußt und mit sicherer Hand das Steuer führt. Am originellsten ist wohl der dritte Satz, während der vierte, leider etwas zu lang geratene, stürmische Leidenschaft atmet. Spürt der Komponist also hier neuen Klavierproblemen nach, so stellt er sich in seiner Symphonie C-moll, op. 60, als starker Orchestertechniker dar. Zwar behält er das Grundthema der Viersätzigkeit bei, aber er bringt gleich in der Einleitung zum ersten Satz das gesamte thematische Material, aus dem nun das ganze Werk in frischer, froher Schaffenslaune geboren wird. Einige Themen, die des Komponisten Eigenart am besten illustrieren, seien hier angeführt; aus der Einleitung

162.



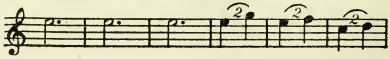
sowie das Hauptthema des ersten Satzes

163.



das im ersten Allegrosatz folgende Umbildung erfährt:

164.

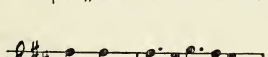


52. Moritz Moszkowski.

* 23. Aug. 1854 in Breslau; lebt in Berlin.

Der originelle Komponist ist bekannt geworden durch seine „Spanischen Tänze“, außerordentlich geistreich gearbeitete und mit dem feinsten Lokalkolorit ausgestattete Klavierstücke, in denen die verschiedensten Stimmungsgebiete berührt werden. Da haben wir das rassige Bolero in D-dur, bei dessen einleitenden Rhythmen uns sofort das Milieu des Landes der Kastanien umfängt und Kastagnettenschall unser Ohr zu treffen scheint; oder das elegische Nr. 2, dessen vornehme Zurückhaltung schließlich doch dem südlichen Temperament weichen muß.

Auf ähnlicher Stufe stehen die vierhändigen Klavierstücke „Aus aller Herren Länder“, in denen der Komponist mit Geist und Geschick sich in die Eigenart der betreffenden Nationalitäten hineinzuleben wußte und aus diesem Charakter heraus diese famosen, anregenden und phantasievollen Stücke schuf. In größerem Stile sind op. 27, Barcarole und Tarantelle, die an den Klavierspieler zwar ungemein schwierige, aber doch reizvolle Aufgaben stellen. Schwierig sind auch seine Konzertetüden; die in Ges-dur für die linke Hand ist geistig sehr bedeutend und interessant. Ich nenne noch das liebenswürdige Allegro scherzando, op. 20, das klaviermäßig gesetzte Album espagnol (vierhändig), die teils aparten, teils bravourösen „Deutschen Reigen“ und endlich die allerliebste „Serenata“ in D-dur, deren graziles Thema

165. 

uns noch heute immer entzückt.

Elegant ausgeführte Salonmusik feinsten Genres ist in den Klavierstücken, op. 35, enthalten, und besonders „pièce drôlatique“ ist famos gelungen.

Moszkowski hat auch Lieder geschrieben, indessen nicht mit so viel Glück. Die Lieder von Chamisso, „Tränen“, op. 22, sind musikalisch vornehm und nirgends trivial, „Nicht der Tau“ ist sogar sehr bedeutend. Dagegen tragen die „Lieder im Volkston“, op. 62, ihren Namen zu Unrecht; vulgär ist noch lange nicht volkstümlich.

Es restiert noch die einst viel gespielte und gern gehörte Orchestersuite, op. 39, ein freundliches und leicht verständliches Werk, dessen Hauptreiz, die pikante Mischung

zarter Orchesterfarben, wohl französischen Einflüssen zu danken ist. Dem munteren zweiten Satz folgt im vierten eine humorvolle Parodie des zopfigen Menuetts; der erste Satz ist zu breit angelegt und will sich darum dem Rahmen des Ganzen nicht recht einfügen. Unter den Variationen des dritten Satzes wären eine mit solistischer Flöte, eine mit ungarischen Eigenarten kokettierende und eine mit hübschen Pizzicatoeffekten nennenswert.

---

53. Theodor Kirchner.

* 10. Dez. 1823 in Neukirchen i. S., † 18. Sept. 1903 in Hamburg.

„Ein Großmeister musikalischer Kleinmalerei", so nennt Klauwell (Rhein. Musf.-Ztg. Nr. 28) diesen Meister und bezeichnet sein op. 2, 10 Klavierstücke, als das, in dem die Eigentümlichkeit seiner Musik voll und ganz zum Ausdruck kommt. Diese Eigentümlichkeit besteht darin, „einen markanten musikalischen Gedanken in denkbar knappster Form und ohne die Hilfsmittel einer reicheren Technik zur Entfaltung seines musikalischen Wertes zu bringen". So sind die „Miniaturen", „Das Album", die „Spielsachen" und die ganze verschwenderische Fülle der anderen ähnliche Namen tragenden Stücke gestaltet. Aber Kirchner konnte auch Töne von tiefem Empfindungsgehalt anschlagen, so in den Nachklängen, von denen ich Nr. 5 den Preis zusprechen möchte, oder in dem wundervollen Trio des Scherzo, op. 54, oder endlich in op. 56, „In stillen Stunden" — wahren Herzensergüssen.

Hier sei noch auf die Lieder, op. 50, nach Gedichten von Viktor Blütgen, aufmerksam gemacht, unter denen sich Perlen wie „Glückes genug" und „Durch den Tanz der Abendschatten" befinden; im letzten Lied beachte man bei der Stelle „in das weiße Netz" den genialen Wechsel zwischen d—fis—a und cis—fis—ais.

---

54. Ferdinand Hummel.

* 6. Sept. 1855 in Berlin; lebt daselbst.

Hummel ist Spezialist auf dem Gebiete der Märchenkomposition für Frauenchor. Es sind ihm hier eine ganze Menge feingliedriger Gebilde gelungen, die alle etwas von Märchenduft an sich tragen. Ich kann sie nur anführen, da

Umfang und Zweck dieses Buches ein näheres Eingehen darauf nicht erlauben: „Frau Holle", „Hänsel und Gretel", „Die Meerkönigin", „Rumpelstilzchen", „Das heilige Lachen" — die Musik ist fast durchweg gefällig, leicht, harmlos, aber gut sangbar; nur in dem zuletzt genannten wird die symbolische Dichtung mit tiefergehender und warmblütiger Musik erfüllt und alle Stimmungen, die das Märchen kennt und liebt, mit Grazie gezeichnet. Natürlich hat Hummel auch auf modernen Äckern fleißig gepflügt, in op. 22 z. B. auf dem der Klaviermusik: es entstanden da ein von Leidenschaft getrübtes Nocturno, ein glänzend bravouröser Walzer und ein spielfrohes Impromptu; ferner auf dem des Sololiedes, dem das vielgesungene Halleluja, op. 73, entstammt, dem mit seinem explosiven Pathos und seinen gewaltigen Steigerungen eigentlich Theaterblut in den Adern rollt (als Kuriosum betrachte man die verschiedene Betonung des Halleluja!), und endlich auf dem der Männerchorkomposition, zu der der stimmungsvolle und feinsinnige Pharao gehört.

---

55. Hans Sommer.

* 20. Juli 1837 in Braunschweig; lebt daselbst.

Sommer hat mit zwei seiner Opern, „Der Meermann" und „Rübezahl und der Sackpfeifer von Neisse", Glück gehabt; seine Eigenart dürfte aber doch mehr auf die Lyrik zugeschnitten sein, und hier war es besonders Eugen Gura, der viele seiner vornehm gearbeiteten Lieder im Konzertsaal dem Publikum übermittelte. Zunächst sei konstatiert, daß die meisten seiner Lieder — ohne etwa direkt abhängig zu sein — den begeisterten Wagnerianer verraten, wenn sie sich nicht auf das Oberflächliche einer nur sangbaren Melodik, wie z. B. „Leer ist der Tag", halten, oder populäre Töne anschlagen, wie Werners Lieder, op. 12, die dieselbe sich natürlich gebende Treuherzigkeit zeigen wie die Scheffelschen Texte und daher frei von jeder gekünstelten Sentimentalität sind. Besonders die schöne „Sommernacht" entfaltet einen hinreißenden Schwung! Sonst aber, wie gesagt, deuten die Schärfe der Deklamation, die völlige Erfassung des Stimmungsgehaltes und die Gesamtstruktur auf das große Vorbild Wagners. Am wichtigsten sind die Sapphoslieder, op. 6. Auch op. 9 und 10

enthalten wohlgeratene Arbeiten; ich denke an das wirkungsvoll gesetzte „Nachts“ und an die melodiefrohen „Auf einer Burg“ und der „Soldat“. Kommt dem Lyriker Sommer aber einmal der Dramatiker ins Gehege, dann gibt es Lieder, die Sommers Persönlichkeit in viel hellerem Lichte zeigen und Licht und Schatten oft in grellem Wechsel nebeneinanderstellen. So die „Bernsteinhexe“, die fast ganz aus einem Motiv gewoben wird. Auch „Odysseus“ gehört hierher, in dem der Komponist offenbar bestrebt war, ein Lied der Sehnsucht zu schreiben und den Wert der Dichtung zu erhöhen. Ein prächtiges Lied ist „Das Köhlerweib“ aus op. 30, das außerordentlich charakteristisch gezeichnet ist und sich neben der gleichnamigen Komposition Hugo Wolfs wohl sehen lassen darf. Am reifsten und am höchsten über dem Stoff, den er souverän beherrscht, stehend, zeigt Sommer sich in „Eiland, op. 30“, ein Sang vom Chiemsee. Hier tritt jene vornehme Zurückhaltung zutage, die sich niemals von plötzlich aufflackernder Leidenschaft mit fortreißen läßt. Der ganze Zyklus wird durch die wiederholte Anwendung gleicher Themen mit einem gemeinsamen Band umschlungen. Übrigens möchte ich auch nicht Sommers op. 9 vergessen, Tanz der Gnomen und Siegeszug der Feen, ein originelles, reizvolles Orchesterstück, voller rhythmischer und melodischer Pikanterien.

56. Henning von Koß.

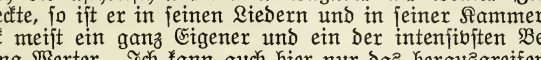
* 13. Dez. 1855 in Lautow i. P.; lebt in Berlin.

Ein liebenswürdiger Liederkomponist, dessen quellend melodisches, in begeistertem Schwung geschriebenes „Winterlied“ sich alle Herzen im Sturm eroberte. Sein „Morgenständchen“ ist reizend, natürlich und wird in seiner Wirkung durch tonmalerische Motive unterstützt. Als ein herziges Liedchen stellt sich dar „Mädchen mit dem roten Mündchen“, und „O du meine liebliche Liebe“ ist mit tiefem seelischen Gehalt erfüllt. Vor allen Dingen wurzeln eben Koß' Lieder mit allen Fasern in der Eigenart der menschlichen Stimme, d. h. sie sind — und das ist das größte Lob — durch und durch gesanglich.

57. Hans Pfitzner.

* 5. Mai 1869 in Moskau; lebt in München.

Wandelt Pfitzner als Musikdramatiker („Der arme Heinrich", „Die Rose vom Liebesgarten") stellenweise auf den Pfaden Wagners, wenigstens insofern er sich die ästhetischen Normen Wagners als ideales Ziel vorsteckte, so ist er in seinen Liedern und in seiner Kammermusik meist ein ganz Eigener und ein der intensivsten Beachtung Werter. Ich kann auch hier nur das herausgreifen, was mir das Wichtigste zu sein scheint. Hierher gehört an erster Stelle das Klavierquintett, op. 23. Der erste Satz ist wohl der beste wegen des künstlerischen Ernstes, der ihm innewohnt, wenn auch freilich die Themen, besonders das erste

166. 

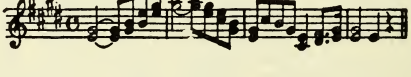
durchaus nicht dazu angetan sind, sich ins Ohr zu schmeicheln. Es führt aber der Verlauf dieses Satzes zu Höhepunkten, die einer Symphonie alle Ehre machen würden. Der zweite Satz ist graziöser und gefälliger, der dritte gibt sich als eine Art Trauermarsch, der in seinen ruhigen Partien viele Schönheiten enthält, aber im Mittelsatz doch zu sehr die nötige Klarheit vermissen läßt. Der letzte Satz ist im allgemeinen verständlich und fließend. Er berührt aber in seiner Melodik einigemal sehr scharf die Grenze des Trivialen! Auf das Streichquartett Pfitzners will ich nicht eingehen. Hier verliert sich der Komponist oft zu sehr ins Gekünstelte und Verschrobene, so daß er für seine oft bizarren Einfälle wohl nur eine kleine Gemeinde finden wird. Dagegen dürften die Freunde seiner Liedmuse ihm treu bleiben. Hier verfügt nämlich Pfitzner auch über einen herzerquickenden Humor; das beweist die Kopisch'sche Ballade „Die Heinzelmännchen", die er für Bariton und Orchester komponiert hat, und in der er die Hantierungen der kleinen Kerle mit realistischem Geschick und blendendem Witz schildert. Auch den schelmisch harmlosen Ton trifft er ganz vortrefflich, wie z. B. in „Gretel". Im übrigen liegt ihm, wie Bischoff richtig bemerkt, das Abenteuerliche, Phantastische besonders gut. „Immer leiser wird mein Schlummer" ist in einer „ganz aparten Heimlichkeit" gehalten (Bischoff). Dagegen kann ich „Es fiel ein Stern herunter" nicht mit Bischoff für eines der schönsten Lieder erklären. Da ist das „Wiegenlied" doch viel wahrer und inni-

ger und zeichnet sich, wie fast alle Lieder von op. 5 und 6, aus durch das feinste Erfassen und Wiederspiegeln der dichterischen Stimmung. Auch groß und gewaltig kann Pfitzner in diesem kleinen Rahmen werden: „Es faßt mich wieder der alte Mut“ und „Zorn“ schwingen sich zu imponierenden Höhen auf. Am wohlsten fühlt er sich aber in der Eichendorffschen Waldromantik, wenn er aller Grübelei aus dem Wege geht und mit vollen Lungen die Luft des Volkstums einsaugt.

Eine prachtvolle und die Farbenwunder schaffende Kraft Pfitzners in allen Lichtern zeigende Ballade ist „Herr Oluf“.

Zu den reizvollsten Kompositionen gehört auch die Ouvertüre zu „Christ-Elflein“, die beweist, daß man auch mit wenig Mitteln viel erreichen kann, denn das Orchester hat (außer zwei Hörnern) gar keine Blechinstrumente und entfaltet doch ein blühendes Kolorit. Das einleitende, breitgezogene Andante am Anfang ist ganz besonders wertvoll. Es basiert auf folgendem Thema:

167.



58. Siegmund von Hausegger.

* 16. Aug. 1872 in Graz; lebt in Frankfurt a. M.

Wenn bei Hausegger das gedankliche Element überwiegt, wie es in der symphonischen Dichtung „Wieland der Schmied“ der Fall ist, dann vermag er nicht zu interessieren, während im anderen Falle, wenn der Musiker in ihm zu Worte kommt, Werke von eigenartigem Reiz entstehen. Das gilt besonders von der symphonischen Dichtung „Barbarossa“, die man als ein kraftstrotzendes, von wahrer Begeisterung glühendes Gebilde bezeichnen darf. Es ist eine symphonische Dichtung in drei Sätzen, deren erster „die Not des Volkes“ in ziemlich strenger Sonatenform zum Ausdruck zu bringen sucht. Dem Allegroteil geht eine breite Einleitung voraus. Der zweite Satz, „Der Zauberberg“, lehnt sich nicht so streng an vorhandene musikalische Formen an, sondern läßt deutlich — dem dichterischen Vorwurf entsprechend — zwei Teile erkennen, den einen, der den nächtlichen Spuk und das Treiben der Gnomen und Elfen schildert, den anderen, breiter gestalteten Mittelsatz, der wohl auf die Träume und Hoffnungen des Kaisers

in der Bergeshöhle hindeutet. Der letzte Satz, „Das Erwachen", ist mit zwingender Logik entwickelt und mit zielbewußter Kraft aufgebaut. Die Einleitung weist noch einmal auf die Not des Volkes hin. Dann setzen marschartige Motive ein, die, immer mehr gesteigert, schließlich in eine wilde Schlachtmusik münden, aus der sie dann rhythmisch gefestet in sieghaftem Glanz hervorgehen. Mit einer hymnenartigen Coda schließt das Werk — eines der eindrucksvollsten unserer jungen Komponistenschule. Ein Werk von mystischer Tiefe ist der Totenmarsch für Männerchor, Baßsolo und Orchester. In einer schauerlich-dumpfen Einleitung meinen wir die Schatten eines gespenstischen Leichenzuges vorüberschwanken zu sehen, dann setzt mit langhallenden, weit gedehnten Akkorden der Chor ein und ringt sich bei der Stelle „Verlöscht das Licht" zu schwüler Steigerung durch. Der Tod wird vom Solobaß vertreten, dessen Warnruf der Chor wie im Echo beantwortet. Das Werk schließt in der Stimmung friedlicher Verklärung.

---

59. Emil Nikolaus von Reznicek.

* 4. Mai 1861 in Wien; lebt in Berlin.

Reznicek ist bekannt geworden durch seine Oper „Donna Diana", deren reizende Ouvertüre, ein brillantes, geistsprühendes Scherzo im $^{3}/_{16}$-Takt auch in den Konzertsaal Eingang gefunden hat. Er versuchte dann mit der Gattung der symphonischen Suiten etwas Neues zu schaffen, indem er drei kleinere symphonische Dichtungen zu einem Ganzen vereinigte. Besonders gelungen ist ihm die zweite Suite in D-dur, die durch ihre köstliche Frische und ihre geistvolle Durchführung entzückt. Wie niedlich und graziös ist der erste Satz, wie spielt der zweite erst mit melancholischen Stimmungen, um dann in liebesseliges Girren zu verfallen, und wie festlich leuchtet der letzte mit seinen kontrapunktischen Kunststücken auf! Kontrapunktische Künste sind auch zur Genüge in dem „Requiem" zu finden, obwohl hier die dramatische Begabung des Komponisten vielfach die kirchliche beiseite drängt und so ein stileinheitliches Produkt nicht aufkommen läßt.

*

Ich schiebe hier einige schweizerische Komponisten ein, die der Konzertmusik wertvolle Gaben geschenkt haben, und nenne zuerst

60. Friedrich Hegar.

* 11. Okt. 1841 in Basel; lebt in Zürich.

Hegar ist ein Reformator auf dem Gebiete des Männerchorgesanges. Er hat mit der typischen gefühlsbuseligen „Liedertafelei" gründlich aufgeräumt und Wahrheit und Realistik der Schilderung in den Vordergrund seines Schaffens gestellt. Im Vordergrund des Interesses steht sein „Totenvolk", eine düstere Ballade, die den Zug des Todes in ergreifender Anschaulichkeit malt. Besonders wirkungsvoll ist die Stelle „tappt eine Riesenfaust", wo sich der Chor in wilden Harmonien drohend zur Höhe reckt. Wundersam abgetönt und von edler Melodik getragen ist der Schluß. Die Gewitternacht ist ebenfalls eine realistische, aber niemals unschön wirkende Ballade folgenden Inhalts. Am Himmel baut sich drohend eine Wolkenwand auf; in einsamer Hütte sind Mutter und Kind zum Gebet vereint. Da zuckt flammend der Blitz hernieder — diese Darstellung des Gewitters ist ein musikalisches Meisterstück — und vernichtet die Unglücklichen. In wundervoll verschlungener Stimmführung, durch herrliche Harmonien wird ihr Einzug in die Gefilde der Seligen gezeichnet.

Ich möchte auch Hegars Soloslieder nicht vergessen, besonders die aus op. 10, die alle groß angelegt und sehr musikalisch, allerdings keine Aufgaben für Laien sind.

---

61. Hans Huber.

* 28. Juni 1852 in Schönenwerd; lebt in Basel.

Huber hat eigentlich von Anfang an als Komponist interessiert. Er wandelt zuerst zwar auf Schumannschen oder Brahms'schen Pfaden, bietet aber doch immerhin da schon genug Eigenartiges. So in den Klavierstücken, op. 6, die reizvolle, noble Unterhaltungsmusik geben. In dem Trio E-dur schlägt er kräftiger in die Saiten; der zweite Satz entfaltet sogar eine bacchantische Leidenschaft. In der Musik zu Floresta n treffen wir reizende, romantisch gestimmte Märchenmusik. Ein imponierendes Stück ist die Ode für Männerchor und Orchester, „Meerfahrt", die den Vorzug hat, nicht nur originell in der Erfindung, sondern auch sehr sanglich zu sein. In op. 76, „Im Winter", einer Suite für Klavier, überrascht er durch eine ungewöhnliche, frappante Harmonik; in op. 72, „7 Gesänge nach Volksliedern", berührt auf das angenehmste die künstlerische Delikatesse, mit der er

alten Weisen ein neues Mäntelchen umhängt. In den Variationen über einen Walzer von Brahms, op. 71, für Klavier, vierhändig, blendet der Geist und der Witz, mit dem er dem Thema immer neue Seiten abgewinnt. Allmählich ist Huber mit fliegenden Fahnen ins Lager der Liszt-Wagnerschule übergegangen. Seine Sonata appassionata für Violine und Klavier trägt ihren Namen mit Recht. Mit leidenschaftlicher Kraft schildert der erste Satz ein titanisches Ringen; aus den wuchtigen Schlägen der Einleitung baut sich das erste Allegro auf. Der zweite Satz bringt zuerst das Thema des ersten Satzes verkleinert als selbständiges Gebilde, dann verwendet er es als Kontrapunkt eines neuen Themas. Auch in dem wirkungsvoll angelegten, rhythmisch interessanten Schlußsatz taucht es wieder auf. Die Symphonie E-moll endlich wirkt ungemein sympathisch durch ihre gesunde Art, zu musizieren und ihre ungesuchte Melodik. Dem ersten Satz gab Brahms seinen Segen; das Scherzo ist überaus reizend, das Adagio von tiefer Empfindung getragen, und das Finale eine Kette geistreicher Variationen.

---

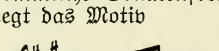
62. Max Reger.

* 19. März 1873 in Brand i. V.; lebt in Leipzig.

Über Reger sind die Ansichten heute noch geteilt. Er hat einen großen Anhang, der jede Note, die von dem Meister stammt, als eine Offenbarung betrachtet, während eine andere Partei für Regers Musik nicht viel oder gar nichts übrig hat. Einig sind sich aber beide Parteien in der Bewunderung von Regers technischem, speziell kontrapunktischem Können, eine Eigenschaft, die ihn zwar noch lange nicht (wie viele seiner Freunde meinen) in die nächste Nachbarschaft des großen Johann Sebastian Bach rückt, die aber für unsere Zeit doch sehr charakteristisch ist: es ist dasselbe Hervorkehren äußerer technischer Züge, das der Tonkunst der Gegenwart ihre Prägung gibt.

Da Regers Fruchtbarkeit eine außerordentlich große ist, es andererseits aber sehr schwer ist, den fortwährend neu erscheinenden Werken aus seiner Feder gegenüber sofort die richtige objektive Stellung zu finden, so seien, dem Umfang und Zweck dieses Buches entsprechend, einige Kompositionen herausgegriffen, die besonders von sich reden gemacht haben. Da ist zunächst die Sinfonietta, op. 90, ein Werk,

mit dem Reger zum erstenmal das Gebiet der reinen Orchestermusik betrat. Wie der Name andeutet, fällt das Werk in die Kategorie der symphonischen Musik. Das Orchester ist ein auffallend kleines: Streichquintett, je 2 Holzbläser, 2 Trompeten, 4 Hörner, Harfe und Pauken. Trotz dieses kleinen Apparates ist das Werk aber ungeheur polyphon, ja man muß sogar sagen: dickflüssig geschrieben, und entbehrt vor allen Dingen der Reize einer durchsichtigen Klarheit und einer sinnlichen Klangschönheit. Das gilt vor allen Dingen vom letzten Satz, der sich an grotesken Harmonien und Dissonanzen gar nicht genug tun kann. Auch das Scherzo ist wenig schön und gewinnt eigentlich nur durch die straffe Rhythmik, die das Ganze zusammenhält. Dagegen ist der langsame Satz nicht nur genießbar, sondern bei guter Ausführung direkt schön. Er basiert auf einem einfachen Haupt- und zwei Seitenthemen. Im ersten Satz wahrt Reger die herkömmliche Sonatenform; der gesamten thematischen Arbeit liegt das Motiv

168. 

zugrunde, aus dem der ganze Satz entwickelt ist. Diese motivische Kürze ist aber (siehe Strauß!) ebenfalls für unsere Zeit bedeutsam; aus einem solchen thematischen Embryo ein festes, großes Gebilde zu fügen — das verlangt ein großes technisches Können! Und das besitzt Reger. Der langsame Satz (Largo) ist übrigens auch in einem anderen Regerschen Werke, „Suite im alten Stil" für Klavier und Violine, op. 93, wenn nicht der beste, so doch der, mit dem sich auch die befreunden werden, die sonst zu Regers Kunst keine Stellung finden können. Viel gespielt werden Regers Klaviervariationen. Es handelt sich da um op. 81, Variationen und Fuge über ein Thema von Bach für Klavier zu 2 Händen und um op. 86, Variationen über ein Thema von Beethoven für 2 Klaviere zu 4 Händen. Beide Werke stellen an Hörer und Ausübende die höchsten Anforderungen; Reger versucht, freilich nicht immer mit Erfolg, die technisch glänzend gearbeiteten Variationen aus verschiedenen seelischen Stimmungen herauswachsen zu lassen. Spielfreudigen Fingern werden die Klavierstücke „Aus meinem Tagebuche" mancherlei harte Nüsse zu knacken geben. In dem Trio op. 77 für Violine, Viola und Cello fällt wiederum der nicht ohne Wärme gestaltete Larghetto-Satz, neben ihm der breit angelegte erste Satz auf. Wichtiger ist Regers

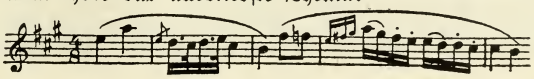
Stellung als Orgelkomponist; denn der Orgel kommt das polyphone, kontrapunktische Sinnen und Trachten Regers naturgemäß zugute.

Hier wäre zu nennen op. 68 mit dem leidenschaftlich aufbrausenden A-moll-Präludium, der zarten und innigen Romanze und der Toccata, die, glänzend gesteigert, schließlich in eine musterhafte Fuge mündet. Praktischen Nutzen haben die 52 Choralvorspiele, op. 67, in denen er je einen Choral behandelt, den er ornamental mit Figurenwerk umgibt. Über diesen Rahmen weit hinausschreitend stellt sich die Fantasie über den Choral „Halleluja, Gott zu loben" als eine groß angelegte, auch wieder mit einer meisterhaften Fuge gekrönte Bearbeitung dieses Chorals dar.

Auch op. 27, eine Fantasie über „Eine feste Burg", ist hervorragend und ein Zeugnis von der in Reger wohnenden Kraft. Das Pendant dazu, das heißt, mehr dem Wohlklang huldigend, ist die Fantasie „Straf' mich nicht in deinem Zorn". In der Fis-moll-Sonate, op. 33, sattelt Reger seinen Pegasus zu einem Ritt ins alte romantische Land, läßt aber in der Passacaglia mit ihren 20 sich in Gehalt und Gestalt steigernden Variationen alle Register seiner kontrapunktischen Kunst spielen. Die 6 Trios, op. 47, die sehr reizvolle Stimmungs- und Charakterbilder in antike Formen (Kanon, Gigue, Canzonetta, Scherzo, Siziliano und Fuge) bannen, verlangen freilich einen reproduzierenden Künstler von Gottes Gnaden! Desgleichen die Fantasie und Fuge, op. 46, über Bach, in der Regers Phantasie wahre Sturmflüge unternimmt.

Ich streife nun Regers Kammermusik. Hier steht Rauhes und Unverständliches neben Angenehmerem und Gefälligerem. Das Streichquartett D-moll, op. 74, bedeutet wohl den Gipfel der Häufung von Schwierigkeiten und harmonischen Mißbildungen. Am besten gelungen dürften die Variationen des dritten Satzes, am ehesten zugänglich der groteske Humor des Scherzo sein. Das Streichtrio, op. 77, b, ist wieder leichter zu erfassen, weil seine Sätze knapp und darum übersichtlich sind. Noch klarer und faßlicher ist die Trio-Serenade, op. 77 a, für Flöte, Violine und Bratsche; ja man kann sagen, daß sie direkt auf Haydn-Mozartschen Stilprinzipien fußt. Man höre das allerliebste Thema:

168a



Hingegen ist die Violinsonate, op. 72, zunächst rein technisch eines der schwierigsten Stücke ihrer Art. Aber auch inhaltlich wird gar manchen die herbe Rauheit, der harte Trotz und die aussichtslose Grübelei abstoßen. Dasselbe gilt von dem letzten Satz. Der langsame Satz könnte durch die Geschmeidigkeit der Geigenkantilene viel für sich gewinnen, wenn nicht der schwülstige und überladene Klaviersatz von vornherein jede Schönheitsregung unterdrückte. Das Scherzo, dessen wilder Phantastik ein kurzer Mittelsatz von schmerzlicher Resignation entgegengestellt wird, dürfte noch die meisten Anhänger finden. Die Romanze für Klavier und Violine, op. 50, ist wieder den leichter verständlichen Werken einzureihen, während die Fis-moll-Sonate höchstens durch das schwungvolle Schluß-Fugato zu interessieren vermag. Auch zu den beiden Solovioline sonaten ist schwer Stellung zu finden, wenn man von dem Standpunkt des musikalisch Schönen an sie herantritt; gewiß — die Kunst, die Arbeit ist bewundernswert, aber das Herz bleibt kalt dabei.

Ich komme zu Regers Chorwerken, an die sich nur die besten und geschultesten Chöre wagen können; den „Palmsonntagmorgen" mit seiner komplizierten Kontrapunktik wird nur ein Chor bewältigen können, der aus lauter eminent musikalischen Leuten besteht, ganz abgesehen davon, daß die gewaltige Schlußsteigerung auch eine sehr große Besetzung verlangt. Über die Uraufführung des „Gesang der Verklärten" schrieb die Rheinische Musikzeitung 1906 Seite 67: „Eine instrumentale Einleitung gibt einen kurzen Überblick über den Inhalt des Gedichtes (von Busse) und die Themen. Das Motiv des Erdenleides, verbunden mit heimatlichen Glockenklängen, weicht chromatischen Gängen und schreckhaften Disharmonien, die auf das Leid der Verklärten auf Erden hindeuten. Der Komponist stellt diese Zeit als besonders dornenvoll hin, als wären die Pfade mit spitzigen Steinen gepflastert. Man stelle sich einen Akkord f g cis e a im FFF, allerdings mit folgender Lösung, vor! Er arbeitet grell in grell. Sollte er an seine Mißerfolge im Schaffen, an Kritikverrohung und dergl. denken? Da eine wundervoll abgeklärte Taktgruppe, echte Reger, wie sie in seinen Klavierstücken „Aus meinem Tagebuche" oft zu finden sind; dann setzt der Chor ein. Zwei Soprane wechseln sich in der Führung ab . . . Den zweiten Teil leitet ein orchestraler Satz von 23 Takten ein. Alles strebt vom pp zum Licht, dem hohen a mit geteilten Bässen und Tenören und aufsteigen-

den Figuren im Orchester. Das ist der jubelnde Sieg über alles Irdische. Unter lieblichen Klängen vollzieht sich der Eintritt ins Gefilde der Seligen. Der dritte Teil scheidet sich nur durch einen Takt vom vorhergehenden. Nach dem Thema der Leidbefreiung, in das die heimatlichen Glockenklänge traumverloren hineintönen, wird die Harmonie ruhiger und lieblicher. Aber die Aufgabe des Chors wird nicht leichter. Der erste Sopran erklimmt das hohe a und hält es im Crescendo durch 4 Takte an, während die übrigen 4 Stimmen in langsamen Triolen das weitere Aufschweben versinnlichen. Im Orchester aber tobt zum letzten Male das Thema des Erdenleides dagegen. Allmählich gehen die Tonwogen zurück, und in langen, hallenden Akkorden klingt der Schluß aus."

Auch hierzu haben wir wieder ein Pendant, nämlich die simplen, einfachen und leicht ausführbaren Gesangsstücke, op. 611

Nun noch ein Wort über Regers Lieder, die solche Kontraste in Hülle und Fülle zeigen. Selbst Regers Verehrer müssen ihm literarischen Geschmack absprechen. Er wählt seine Gedichte nicht aus, sondern komponiert, was ihm unter die Finger kommt. Daß unter diesen Umständen ein Kunstwerk von vollendetem Wert nicht zustande kommen kann, liegt auf der Hand. Am deutlichsten sieht man das an den „Schlichten Weisen", in denen das Mißverhältnis zwischen Text und Musik manchmal geradezu schreiend ist — ganz abgesehen davon, daß diese Weisen nichts weniger sind als schlicht! Aber auch schon in den früheren Liedern findet sich oft ein solches Mißverhältnis zwischen Dichtung und Musik, z. B. in der „Bauernregel" aus op. 8, die von Dissonanzen strotzt, oder in „Der Schwur", das mit einem Massenaufgebot von Harmonik und Rhythmik in Szene gesetzt ist, das zu dem harmlosen Baumbachschen Gedichtchen absolut nicht passen will. Diese schwülstige Harmonik überwuchert leider auch in op. 62 und 68 die spärlichen harmonischen Blüten. Ist die Harmonik einfach, wie in „Ruhe", dann kommt ein ganz hübsches Lied zustande. Auch „Waldseligkeit" gehört zu den guten Liedern, und „Du ewig kalter Himmel" imponiert durch den großen Zug und den wohl berechneten Aufbau. In „Pflügerin Sorge" aber feiert die Kakophonie (d. i. der Mißklang) wieder wahre Orgien: die wilden Stiere, der heulende Sturm — das wird alles mit ausgesucht schneidenden Dissonanzen geschildert.

Ich schließe mit den Worten eines unserer feinsinnig-

sten Musiker, Arno Kleffel, der in einer ausführlichen Besprechung Regers op. 96, Introduktion, Passacaglia und Fuge das lebensbare Produkt eines berechnenden und spekulierenden Künstlers nennt und mit den Worten schließt: „Reger ist und bleibt ein Rätsel, aber für mich leider — kein schönes!"

---

63. E. E. Taubert.

* 25. Sept. 1838 in Regenwalde; lebt in Berlin.

Tauberts Werke werden im Konzertsaal leider nicht gebührend gewürdigt. Zum Beispiel ist die C-moll-Fantasie-Sonate, op. 68, ein Werk, um das sich unsere Klavierspieler mehr kümmern sollten; denn, abgesehen von den dankbaren pianistischen Aufgaben, bietet es modernen Inhalt in einer gesunden, noblen und immer fesselnden Form; besonders der letzte Satz zeigt eine feine Kunst im Variieren. Auch die Ländler, op. 35 (vierhändig) muten durch ihre saubere Arbeit und den freundlichen Inhalt ebenso an wie der größere Zyklus „Unter fremden Musikanten".

---

64. Philipp Wolfrum.

* 17. Dez. 1854 in Schwarzenbach; lebt in Heidelberg.

Dieser Komponist erregte in der größeren musikalischen Welt erst Aufsehen durch sein Weihnachts-Mysterium, war aber einem Kreise von Musikfreunden schon durch Orgelwerke und andere Kompositionen bekannt, so z. B. durch die bedeutende Ballade, op. 8, für Klavier, die innerhalb der Sonatenform eine freie dramatische Behandlung zeigt; so durch die früher sehr beliebten Chorgesänge, op. 2. Auch seine Sonaten für Orgel erregten Aufsehen, schon da sie aus dem Rahmen des Alltäglichen heraustraten und — wie die zweite — nicht in dem gewohnten Geleise des ernst-feierlichen Stils sich bewegten, sondern ein mehr weltliches Gesicht zeigten und (wenn auch nicht immer mit Erfolg) Klavierpassagen auf die Orgel übertrugen. Eine eigentlich von Wolfrum ins Leben gerufene neue Gattung ist die der Gesänge für Männerchor und Orgel (op. 11); erfüllt uns im „Gesang der Toten" die spannende Harmonik und die düstere Klang-

farbe mit dem gewünschten bangen Schauer, so interessiert uns im „Tod der Frommen“ der Gegensatz zwischen dem choralartig gehaltenen Chor und der selbständige Wege wandelnden Orgelpartie. Aber, wie gesagt, das Hauptinteresse richtet sich bei Wolfrums Komponistenerscheinung auf „Ein Weihnachts-Mysterium“ nach Worten der Bibel und Spielen des Volkes zur Darstellung durch Musik (Solostimmen, Chor, großes Orchester, Orgel) und lebende Bilder. Der bekannte Musikästhetiker Dr. Artur Seidl nannte das Werk „eine merkwürdig stilvolle Kombination von Bach und Liszt (samt Parzival), mit volkstümlichen Spiel-, Reigen- und Hirtenweisen auf dem allgemein menschlichen Grunde deutschen Religionsmysteriums: Modern und naiv, Aktuelles und Historisches organisch verschmolzen, frischeste Fröhlichkeit dicht neben ergreifendster Tragik, in einem zusammen und wie aus einem Gusse — alles in lebensvollen Bildern tief erschaut, teils innig empfunden, teils groß aufgebaut, vielfach bedeutend im Wesen wie nachhaltig im Eindruck; die Fuge nicht schablonenhaft als Chor behandelt und stereotyp wieder an den Schluß gestellt, vielmehr eine stimmungsvolle, langsam und getragen einsetzende kanonische Instrumentaleinleitung, am Ausgang aber ein Ensemble von einer großartigen Anlage, wirksamen Steigerung und machtvollen Ausladung (auf „Ehre sei Gott in der Höhe“ mit Kombinationen von „Vom Himmel hoch“) ohne alles Fugenmachen, wie wir schon lange nichts Ähnliches gehört haben. Nur ganz wenige Partien wüßten wir zu nennen, um die Mitte des Werkes etwa, die der gewollten Wirkung versagen, und da und dort eine kleine, mehr opernhafte Äußerlichkeit ist uns aufgefallen, die momentan stört oder doch die Stimmung durchkreuzen will. Dagegen ist überraschend viel gesundes, melodisches Vermögen vorhanden, verblüfft die ausgezeichnete, zielbewußte Instrumentation, entzückt der reiche, individuell geführte und belebte Chorsatz, erfreut die souveräne Beherrschung gleicherweise des gebundenen imitatorischen Stiles, der modernen Chromatik und Enharmonik, wie der guten alten Kirchentöne und liturgischer Formen — was alles zusammen mit seinem prächtigen poetischen und literarhistorischen Kern, gehoben noch durch den eindrucksvollen Sprachgesang, das Ganze zu einem ganz unvergleichlichen Werke der ästhetischen Erhebung und kulturellen Erbauung für die gesamte deutsche Christenheit qualifiziert, jenseits aller Kirchenformeln und Konfessionen!“

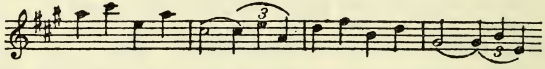
65. Anton Urspruch.

* 17. Febr. 1850 in Frankfurt; lebt daselbst.

Zwei Werke sind es vor allen Dingen, die die Blicke der Musikwelt auf diesen feinsinnigen Komponisten gelenkt haben; die entzückende Oper „Das Unmöglichste von allen" und das Chorwerk „Frühlingsfeier", nach der Dichtung Klopstocks. Es zerfällt in zwei Teile, den Hymnus an die Unsterblichkeit und das Weltall — und das Eingehen auf die kleinere Welt der Erde. Was das Werk vor allen Dingen auszeichnet, ist der Umstand, daß sich das Orchester niemals auf Kosten des Chorklanges hervordrängt, obwohl es in jeder Beziehung farbenprächtig ist; ferner die vorzüglich angelegte und durchgeführte dramatische Steigerung. Auf einige Einzelheiten sei aufmerksam gemacht! Die Worte „In Entzückung vergehn" sind in vorzüglicher Weise tonmalerisch durch Koloraturranken geschildert; wie scharf kontrastieren bei den Stellen „Sandte der Herr" und „Dürstete sie die Erd'" die anstürmenden Crescendi mit dem plötzlichen piano; wie wunderbar ist die Stimmung „Die Morgensonne wird schwül" getroffen durch den eigenartigen Übergang von Fis-moll nach D-moll.

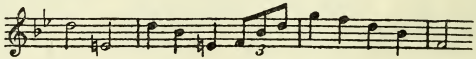
In dem motivischen Gewebe des ersten Teiles kehrt als Haupteinschlag wieder das Motiv

169.



Im zweiten Teil aber, wo das wonnige Leben der Natur, das Sprießen und Keimen, erwacht und beginnt, begegnen wir folgendem Motiv

170.



das, entsprechend dem Gesamtcharakter dieses Teiles, eine entschieden dramatische Färbung hat. Der ganze zweite Teil zerfällt in eine Reihe mit meisterlichem Pinsel gemalter Naturbilder.

Auch ein Klavierkonzert hat Urspruch geschrieben. Es besteht aus drei Teilen, die von jeder weltschmerzlichen Stimmung weit entfernt, gesund, wahr, natürlich empfunden und mit imponierender kontrapunktischer Gewandtheit gestaltet sind. Im Allegro fällt eine Kadenz durch ihren virtuosen Schwung auf; im Andante verweben sich die zart gefügten Themen des Klaviers mit dem

Orchester, dessen Einleitung an Bach denken läßt. In dem schwungvollen Finale endlich sorgt eine breite Kantilene für wirkungsvolle Abwechslung. Ich führe weiter an: Die deutschen Tänze, op. 7, die als anmutige Genrebilder der Literatur eingereiht werden können; die geistvollen Variationen, op. 10, für Klavier über ein eigenes Thema; die Variationen, op. 13, für zwei Klaviere über ein Thema von Bach [das — sehr eigenartig! — aus 5 mal 7 Takten besteht], ein von reichstem Stimmungswechsel getragenes, aus Pathos und hingebender Weichheit, Ernst und Humor gemischtes, aber von jeder akademischen Kühle sich fernhaltendes Werk; ferner die Stücke, op. 11, für Violine und Klavier, die sich im edelsten Genre halten und frei von allen technischen Flachheiten sind; endlich das Trio B-dur, op. 12, das sich durch die Vornehmheit seiner baulichen Gliederung, durch die geschickte Durcharbeitung eines Motivs (das schließlich in einer Fuge behandelt wird) auszeichnet und im Andante einen duftenden Blütenkranz reizender Variationen flicht; weiter die Sonate, op. 28, für Klavier und Violine, in der freilich ein schwerer und herber Wein, aber auch wieder in meisterhafter Schale kredenzt wird, und endlich noch „Ave maris stella", das durch seinen reinen, abgeklärten, keuschen Chorsatz anmutet wie ein Gebilde aus einer anderen Welt.

---

66. Felix Woyrsch.

* 8. Okt. 1860 in Troppau; lebt in Altona.

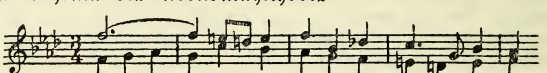
Der Komponist hat sich durch zwei Werke einen Namen gemacht. Das erste ist sein Passionsoratorium. Es ist ja ein ungeheures Wagnis, nach Bach diesen Stoff noch behandeln zu wollen, und Woyrsch ist dieses Wagnis auch nicht restlos gelungen! Er teilt sein Werk in vier Abschnitte: das Abendmahl, die Gefangennahme, Christus vor Kaiphas und Pilatus und die Kreuzigung. Mit diesen dramatischen Szenen ist nun eine ganze Menge rein lyrischer, religiöser Stimmungsmalerei verquickt, wobei er allerdings den Choral nicht (wie Bach) als Chorsatz, sondern nur dreimal (Abendmahlseinsetzung, Einleitung zu Abschnitt 4 und Jesu Tod) als kontrapunktische Unterlage verwendet. Ein Mangel wird immer die nicht genügend scharfe Charakterisierung der handelnden Personen bleiben.

Das andere große Werk ist „Der Totentanz",

ein Mysterium für Solo, Chor und Orchester. Woyrsch führt uns hier eine Reihe interessanter und mit einer Fülle feiner Details ausgestatteter Bilder vor, wie sie die alten Maler als dem Zuge des Sensenmannes folgend darzustellen liebten: da ist der prachtliebende König, der brave Landsknecht, die Mutter mit ihrem Liebling, der Spielmann, dessen Fiedelgetön die Jugend auf den Anger lockt, und sein Gegenstück: der lebensmüde und weltweise Greis. Was im Passionsoratorium vermißt wurde: die Schärfe der Charakteristik — hier ist es als ein Hauptvorzug zu erkennen; war ja auch hier der Komponist nicht an den strengen Kirchenstil gebunden, sondern konnte sich so „weltlich" ausdrücken, wie er wollte; ob er nun orientalische Momente in seine Musik verwebt oder das Orchester zu wildem Schlachtenlärm aufruft oder uns in das derbe Milieu des Kriegsknechtlagers versetzt — abwechslungsreich und fesselnd bleibt Woyrsch immer!

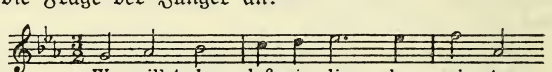
Als Beispiele für Woyrschs volkstümliche Melodik führe ich das Thema des Abendmahlchores

171.



und die Frage der Jünger an:

172.

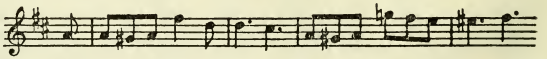


67. Wilhelm Kienzl.

* 17. Jan. 1857 in Waitzenkirchen; lebt in Graz.

Kienzl hat als Opernkomponist sein Glück gemacht, und zwar besonders mit seiner dritten, „Der Evangelimann", die eine Zeitlang volle Häuser machte — merkwürdigerweise, denn sie ist weder ein Markstein in der Kunstgeschichte, noch die künstlerische Kundgebung einer starken, eigenartigen Persönlichkeit, sondern sie ist wahllos aus allen möglichen Stilarten zusammengesetzt. Man weiß genug, wenn man das entsetzlich triviale „Leitmotiv" des Ganzen kennt:

173.



Auch in seinen Werken für den Konzertsaal zeigt Kienzl

eine merkwürdig sprunghafte Entwicklung. Zeigt z. B. sein Trio F-moll eine gewisse Anmut in der (allerdings nicht originalen) Erfindung und durchsichtige Klarheit in der übrigens technisch sehr dankbaren Anlage bzw. Mache, so streift das Baritonlied „Abschied", op. 27, direkt ans Banale. Zeichnen sich die 3 Lieder für Frauenstimmen, op. 19, aus durch ihre graziöse Stimmführung, „Liebchen ade" durch seine volkstümliche Fassung, so merkt man die Absicht, volkstümlich zu sein in den Liedern im Volkston, op. 6 doch zu sehr: das ist angeschminkte und gekünstelte Naivität. Die Klavierstücke, op. 12, sind zwar feinsinnig gestaltet, enthalten aber bedenklich viel Schumann; dagegen sind die Klavierstücke „Aus meinem Tagebuche", die Episoden aus der Schulzeit, Ballzeit, Schülerliebe usw. mit Humor und Gefühl schildern, zum Teil — besonders die Tanzgruppen — originell; allerdings verlangen sie einen guten Spieler.

Ein paar Worte noch über Kienzl als Liederkomponist. Der Liederzyklus „Süßes Verzichten", op. 16, enthält manches Hübsche; allerdings ist die Begleitung sehr illustrativ gehalten und darum nicht leicht. „Geliebt — Vergessen", ein anderer Zyklus, op. 18, ist dankbar für den Sänger, harmonisch sehr geschmackvoll, aber in der Melodik nicht eben gewählt; die Begleitung ist sehr schwer. Am besten ist „Vorbei". Die Albumblätter, op. 24, endlich sind stimmungsvolle, elegische Miniaturen, die manche harmonische Pikanterie bringen und den Text sehr gut behandeln.

68. Leo Blech.

* 21. April 1871 in Aachen; lebt in Berlin.

Der liebenswürdige Komponist der volkstümlichen Opern „Das war ich", „Alpenkönig und Menschenfeind" und „Versiegelt" hat sich auch auf dem Gebiet der Konzertmusik mannigfach betätigt. Sein erstes symphonisches Werk trägt den Titel „Die Nonne" und macht nach einer Dichtung von Bierbaum den Kontrast zwischen glimmender Leidenschaft und schmerzlichem Entsagen, zwischen quälender Reue und wild begehrender Sehnsucht zum Vorwurf. Die zweite und die dritte symphonische Dichtung führen die Namen „Trost in der Natur" und „Waldwanderung", bannen also romantische Stimmungen in Töne. In dem ersten Werk wird das Ge-

müt des Trostsuchenden illustriert durch ein Motiv in den gestopften Hörnern; die lockenden Töne einer Barcarole laden ihn zu einer Bootfahrt ein und umschmeicheln während derselben in vielfachen Abänderungen sein Ohr, bis er auf einer stillen Insel endlich die gewünschte Ruhe findet. Die „Waldwanderung" hat ein ähnliches Programm; aus der Schwüle des Tages führt sie den Wanderer in den grünen Schatten des Waldes, wo Friede und Andacht wohnen und seinen Sinn umfangen, bis die Abendsonne ihn zur Heimkehr mahnt.

Weniger gelungen ist Blech ein Liederzyklus, „Der galante Abbé"; seine der volksmäßigen Lyrik zugeneigte Natur konnte den Ton der unwahren, parfümierten Dichtungen von Emmy Destinn nicht treffen. Das ist aber nur ein Lob für Blech!

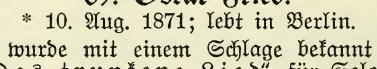
---

69. Oskar Fried.

* 10. Aug. 1871; lebt in Berlin.

Fried wurde mit einem Schlage bekannt durch sein op. 11: „Das trunkene Lied" für Solo, Chor und Orchester. Die Dichtung stammt aus dem vierten Buch von Nietzsches Zarathustra. Ein kurzes Vorspiel schildert die tiefe Mitternacht; das Hauptmotiv des Werkes taucht aus diesem Schweigen auf:

174.

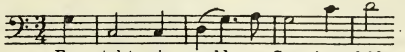


Dann beginnt Zarathustra seine Rede, die der Chor wiederholt. Dann beginnt es im Orchester zu wühlen, zweimal erhebt sich ein wilder Aufruhr, den endlich der Baß mit den Worten „Die Welt ist tief" beruhigt, und so wird der zweite Teil eröffnet als breite, getragene Kantilene, die von dem Frieden und der Einsamkeit Zarathustras Kunde gibt, meist von Solostimmen durchgeführt und vielen kontrapunktischen Künsten unterworfen wird. Hieran schließt sich das eigentliche Lied, das mit einer gewaltigen Doppelfuge beginnt und mit einem breiten Orchesterepilog beschlossen wird.

Das zweite Chorwerk größeren Stils ist das „Erntelied" für Männerchor und Orchester. Paul Becker nennt

in seiner mit sehr viel Liebe geschriebenen Monographie Frieds dieses Werk „eine mit wenigen knappen Strichen kühn hingeworfene Skizze, verblüffend durch die Originalität ihrer Ausdrucksmittel, markig und knapp wie die Dichtung. Fried hat die Melodie ganz einfach gestaltet, es ist ein Lied zum Mitsingen. Desto eigenartiger ist die Begleitung behandelt . . . Halbstark beginnt der Chor:

175.



Mit jeder folgenden Strophe steigert sich unaufhaltsam der Ausdruck im Orchester, bis zuletzt beim Schluß alles im Aufruhr tobt." Ich möchte noch auf die charakteristische oder besser realistische Zeichnung der stumpfsinnig mahlenden Mühle durch einen basso ostinato (d. i. die fortgesetzte Wiederkehr ein und desselben Themas im Baß) hinweisen, der erbarmungslos sich durch das ganze Stück hinzieht.

Neben diesen großen Werken schrieb Fried eine Anzahl kleinerer; so bieten die zweistimmigen Gesänge in Kanonform, op. 8, reizvolle, duftige Gesangslyrik; am schönsten ist „Auf Kieseln am Bache", wo die Kontrapunktik sich ganz liebenswürdig gibt und die strenge Form mit Geschmack gehandhabt wird. Auch die Lieder, op. 7, sind sehr hübsch und sanglich; ihr logisch gesteigerter Aufbau und die aparte Begleitung machen sie besonders wertvoll. Dagegen versucht Fried in den Liedern zu alten Volksweisen, op. 13, den volkstümlichen Stil alter Zeit nachzuahmen — aber ohne Erfolg; diese Naivität ist eine erkünstelte. Endlich nenne ich noch das ebenso geistreiche wie feinsinnige „Lied der Mädchen", op. 14, für vierstimmigen Frauenchor und Harfe.

---

70. Georg Schumann.

* 25. Okt. 1866 in Königstein i. S.; lebt in Berlin.

Vom Dirigenten der Berliner Singakademie liegen eine Menge von konzertalen Werken vor, die alle die klassische Schulung und die Formengewandtheit ihres Schöpfers erkennen lassen. Eine Eigenart freilich ist in den ersten Werken noch nicht nachweisbar; in den „Traumbildern", op. 4, für Klavier, ist noch alles nachempfundene Phrase; eine eigene Physiognomie hat eigentlich auch das

Chorwerk „Amor und Psyche“ noch nicht, das trotzdem ungemein reizvoll auf zarte und diskrete Farben abgestimmt ist. Noch einen Schritt weiter geht die Ouvertüre „Liebesfrühling“ für großes Orchester, die im Rahmen des klassischen Sonatensatzes eine meisterhafte Durchführung zweier Themen bringt, eines feurig und kühn im Cello sich zur Höhe ringenden und dann sich im ganzen Orchester ausbreitenden männlichen und eines harmonisch interessanten, in diskreten Farben gehaltenen weiblichen. Auch an rhythmischen Reizen, z. B. dem Wechsel von zwei- und dreiteiligem Takt, ist das Werk nicht arm. Die klassische Form hat Schumann auch in seiner F-moll-Symphonie gewahrt, in der er 4 Sätze mit je 2 Themengruppen zusammenschloß, leider aber in eine zu große Redseligkeit dabei geriet. Auch ist die instrumentale Sprache bisweilen recht dickflüssig, ausgenommen vielleicht im zweiten Satz, an dessen rein sinnlichen Klangschönheiten man sich noch am meisten ergötzen mag. Bewundern darf man ferner die Architektonik, — nicht immer, da die Themen einigemal schier unentwirrbar zusammengeflochten werden. Die Harmonik ist sehr spitzfindig, um nicht zu sagen: ausgeklügelt; die Ausspinnung geht häufig nach Art der sog. Rosalien (d. h. mehrfache Wiederholung desselben Motivs auf immer höher bzw. tiefer rückenden Tonstufen) vor sich. Von gelungenen Klangkombinationen seien die Ausnutzung tiefer Holzbläsertöne und dunkler, schwerer Harfenakkorde genannt. Als ein sehr geistreiches und nicht ohne Witz gearbeitetes Werk darf man bezeichnen Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema, das voll launiger Orchesterscherze steckt, z. B. in der ersten Variation vier grunzende Fagotte zusammengekoppelt, in der 7. einen Trauermarsch parodiert usw. Ein reifes Können spricht aus der Passacaglia und Finale über B—a—c—h für Orgel, die Schumann zu einem pompösen Konzertstück gestaltet hat.

Ich führe nun noch drei Chorwerke an, die alle den Weg in den Konzertsaal gefunden haben, ohne sich dauernd darin zu behaupten. Da ist die „Totenklage“ zu Worten aus Schillers Braut von Messina, die unter der störenden und durchaus unmodernen Textwiederholung ebenso leidet wie unter der verschwommenen Gestaltung der Motive. Allerdings ist auch hier wieder das Können des Komponisten ein frappantes; in harmonischer Beziehung werden dem Chor gewaltige Aufgaben gestellt. Die „Sehnsucht“ von Schiller berührt durchweg durch die kristallene

Klarheit ihres Aufbaues, die natürlich das gesamte innere Geäder bloßlegt, sehr angenehm. Der Chor beginnt merkwürdigerweise a capella, dann folgt ein sehr schöner Orchestersatz, und nun wird das Werk durch mannigfaltige Tonmalereien hindurch zu einem pompösen Schluß geführt.

---

71. Ernst Böhe.

* 27. Dez. 1880 in München; lebt daselbst.

Böhe gehört völlig der neudeutschen Schule an, aber er ist ein Straußepigone im besten Sinne des Wortes. Seine ersten Werke sind Lieder; hier fallen besonders „Tiefe Schatten" auf, durch die völlige Beherrschung der Form sowie durch die treffende Wiedergabe der düsteren, nachtschwarzen Stimmung der Stormschen Gedichte. Aber — wie es eben modern ist — das Klavier reicht Böhn als Begleitinstrument nicht mehr aus. Er greift in seinem op. 3 zum Orchester: Stille der Nacht und Landung sind trotz allen Neulands in harmonischer Beziehung allem Häßlichen ferngeblieben, und die trotz vieler koloristischer Reize dezente Orchesterbegleitung deckt nirgends die Singstimme zu. „Wälsch Tirol" nimmt einen burschikosen, „Das Kätzchen" einen humoristischen Ton an. Die Hauptbedeutung Böhes aber liegt in den vier Episoden für großes Orchester: „Aus Odysseus Fahrten". In „Des Helden Ausfahrt und Schiffbruch" schildert er den siegesbewußten Odysseus, der, umbraust von den Huldigungen seiner Griechen, hinauszieht, dann aber am Strande des Meeres den Jammer der Einsamkeit und der Sehnsucht durchkostet und endlich von den erzürnten Göttern im Kampf mit wilden Wettern gestürzt wird. „Die Klage der Nausikaa", „Die Insel der Kirke" und „Odysseus' Heimkehr" sollen die Fortsetzung bilden. Von Böhes Liedern dürfte hier das in Duft und Nebel schwimmende „Mondlicht" interessieren, ferner der Zyklus „Tiefe Schatten", der voll Charakteristik steckt, bisweilen sich etwas zu redselig gibt, aber doch echte Empfindung verrät.

---

72. Fritz Volbach.

* 17. Dez. 1861 in Wipperfürth; lebt in Tübingen.

Ein Frühlingsgedicht für Orchester — so nennt Volbach sein op. 29, „Alt Heidelberg du feine"; es ist eine symphonische Dichtung, anfangs aus Vogelsang, Sonnengeflimmer und Blumenduft gewoben und mit prachtvollem instrumentalen Klangzauber umsponnen; Glockenspiel und zarte Holzbläsermelodien leiten über zu einer Liebesszene, in der eine Solovioline mit schmachtender Kantilene über dem Orchester schwebt; alle anderen Streicher und Bläser schließen sich ihren Schwärmereien an; dann klingt es in den Hörnern, als wenn „aus mildem Süden der Frühling übers Land" zöge; wie liebliche Zephire umkosen diese Melodie Holzbläserfiguren, die dann in den Streichern verhallen und verwehen. Ein energisches Motiv tritt auf, scharf und schneidig, wie ein stolzer Musensohn; es verheißt große Steigerung, die aber ausbleibt und einer sehr zarten Stimmung Platz macht: vierfach geteilte Bratschen, denen sich Geigen in den höchsten Lagen anschließen, dann gesellt sich das Holz dazu, und nun bricht das ganze Orchester wie in einen stolzen Einzugsmarsch aus — ein schönes Werk! Als ein Stimmungsbild für Männerchor und Orchester präsentiert sich op. 31, „Am Siegfriedsbrunnen"; es ist die Vertonung eines mit jedem Wort nach Musik verlangenden Gedichtes. Ich gebe die famose Analyse von Arno Kleffel im Auszug wieder. In der Abenddämmerung zieht einem Wanderer, der sich im Walde an einer Quelle gelagert hat, ein spukhafter Traum, eine Art Vision vorüber. Das Rauschen des Waldes wird stärker, mehr und mehr erhebt sich der Wind, in der Ferne hört man Peitschenknallen, Jagdhornrufe, Hundegebell, auch einzelne Gestalten der deutschen Heldensage ziehen vorüber, bis plötzlich Siegfried auf feurigem Rosse dahersprengt. Da hinter ihm erhebt sich das bleiche Gesicht Hagens, der ihn tückisch mit dem Speer durchbohrt. Die Blümlein weinen über den Tod des Helden. Die Vision ist verschwunden, die Quelle raunt wieder ihr altes Lied. Den Höhepunkt des Stückes bildet die Apostrophe „Siegfried der Held". Das plötzlich eintretende geschlossene D-dur sämtlicher Chor- und Orchesterstimmen flutet wie leuchtendes Sonnenlicht herein. Das Werk ist nicht schwer, trotzdem alle Vorgänge mit überraschender Treue und dramatischer Anschaulichkeit verwertet sind.

Endlich wäre noch zu erwähnen das Balladen-Chorwerk „Vom Pagen und der Königstochter",

das eine Anzahl melodiöser Stimmungsbilder zu einem Ganzen vereint. In der Erfindung ist auch dieses Werk durchaus edel, der Chorsatz nobel und durchsichtig, die Instrumentation voll koloristischer Klangwunder.

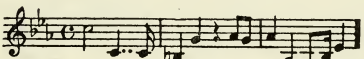
73. Paul Ertel.

* 22. Jan. 1865 in Posen; lebt in Berlin.

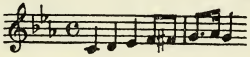
Ertel ist einer der bedeutendsten Vertreter der modernen Programmusik, ein Komponist, der die Geheimnisse des Kontrapunkts und der instrumentalen Farbenmischung in außerordentlichem Maße kennt.

Die symphonische Dichtung Maria Stuart enthält die wesentlichsten Schilderungsmomente aus Schillers Drama; op. 2, Harald, ist eine Symphonie in vier Sätzen nach Uhlands Ballade, die vornehmlich im letzten Satz angedeutet wird. Der erste Satz behandelt Harald den Helden, der zweite Satz die Liebesszene, der dritte schildert in meisterhaften Farben und mit nerviger Rhythmik ein Bacchanal, der vierte Haralds Tod. Op. 9, Der Mensch, symphonische Dichtung für großes Orchester und Orgel, ist gearbeitet nach einem Triptychon „Der Mensch" von Lesser Ury, und zwar in Form einer Riesenfuge mit 3 Themen, den folgenden:

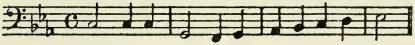
176.



177.



178.



Op. 12, Belsazar, stellt sich dar als eine musikdichterische Nachschaffung des Heineschen Gedichtes.

Op. 16, Die nächtliche Heerschau. Dieser symphonischen Dichtung liegt das v. Zedlitzsche Gedicht zugrunde, in dem in mystischer Form eine Truppenparade Napoleons in den elysäischen Feldern geschildert wird. Am Schluß taucht im Orchester das bekannte Thema der Marseillaise auf, das einer großartigen kontrapunktischen Bearbeitung unterzogen wird.

Op. 20, Hero und Leander, symphonische Dichtung. Diesem Werk liegt eine Schillersche Ballade zugrunde, deren Inhalt der Autor dreifach gegliedert hat: Liebesfeier, Sturm, Katastrophe und Verklärung.

Ich erwähne nun noch die große Doppelfuge für Orchester und Orgel, op. 4, die Wallfahrt nach Kevlaar für Gesang, Harmonium und Streichquartett, eine Anzahl sehr niedlicher und volkstümlicher Lieder und die gewaltige Passacaglia über die D-moll-Tonleiter, op. 19, für die Orgel.

---

74. Anton Bruckner.

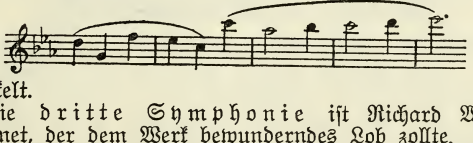
* 4. Sept. 1824 in Ansfelden; † 11. Okt. 1896 in Wien.

Der österreichische Meister ist auch einer von denen, deren Werke den widersprechendsten Urteilen unterworfen worden sind. Ich führe die Urteile einiger Autoritäten an. Kretzschmar meint in seinem „Führer durch den Konzertsaal", daß Bruckner höhere Originalität und technische Reize fehlen; daß der Kontrapunkt steif sei, der Entwicklung der Ideen die Logik, der Zusammenhang und das Maß fehlen. Karl Storck in seiner prächtigen Geschichte der Musik sagt: „Ich liebe Bruckner . . . Dem modernen Menschen erscheint es fast unglaublich, daß solche Naturen künstlerisch von so überwältigender Schöpferkraft sein können."

Ich kann es mir nicht versagen, Storcks poetische Erläuterung der neunten Symphonie von Bruckner hier wiederzugeben. Der erste Satz: „Schöneres als diesen Eingang hat die musikalische Natursymbolik nie geschaffen. Das ist ein Sonnenaufgang, auf himmelragender Alpenhöhe in schauerlich-erhabener Einsamkeit genossen. Mit so gewaltig übersinnlichem Dröhnen springt die Sonne aus der zitternden Nacht empor ans gewaltige Firmament. Der ganze erste Satz ist eine Schilderung der Welt als Spiegel göttlicher Allmacht. Eine kaum meßbare Fülle von Eindrücken, immer Neues, immer anderes. Daher die vielen kurzen Abschnitte. Das Ganze ist ein Naturdienst in erhabensten Formen. Danach dieses Scherzo! All das Naturgelichter muß nun heran. Trippelnde Wichtelmännchen, schwebende Elfen, und mit Poltern Faune, erschreckliche Kerle mit Bocksfüßen und bockigen Sprüngen. Ha, ha, das ist ja eitel Poetengeflunker. Das sind ja keine Faune, das sind schuhplattelnde Bauernbuben, und die so hinschweben, sind Dirndeln mit bauschigen Röcken, die im

„Auf und ab" auf einem Brettl sich fünfzigmal drehen; das Getrippel aber sind Kindlein, die Ringelreihen-Rosenkranz trampeln. Und doch nein! Der Poet, der da seine sehnende Weise singt, sagt es anders. Es sind doch Naturgeister, von jener Art, wie sie Mörike sah. Sie menscheln recht sehr, aber seltsam wundersame Käuze sind es doch. Das macht der Mond, der über den heudunstigen Matten scheint und — gesteh' es nur, alter Bruckner — du hast da draußen beim Sonnenwirt einen Schoppen mehr getrunken, als zur Sättigung deines leiblichen Menschen nötig war. Da kommt es dann zu solchen Gesichten. Vom Adagio kann man nicht sprechen. Wenn einer in der heimlichsten Kammer Zwiesprache hält mit seinem Gott, — so darfst du nur andächtig lauschen. Und wenn dieser Beter ein Greis ist, der seinem Gott, bevor er ihn von Angesicht zu Angesicht sehen wird, noch einmal in erschütternder Beichte sein ganzes Leben darbringt, so knie nieder und bete mit ihm!" So weit Storck; ich bemerke noch, daß diese Symphonie unvollendet geblieben ist, und lasse einen Überblick über die anderen Symphonien folgen. Die erste Symphonie ist noch ein Produkt der Sturm- und Drangperiode; wild und zügellos, aber voll gewaltiger Einzelheiten. Die zweite Symphonie ist ein Rückschlag in die Einfachheit und Klarheit. Der zweite Satz weist eine geradezu erstaunliche Fülle von Themen auf. Das reizende Scherzo ist aus dem allerliebsten Thema

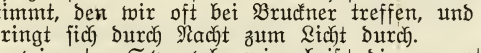
179.



entwickelt.

Die dritte Symphonie ist Richard Wagner gewidmet, der dem Werk bewunderndes Lob zollte. Es ist eine Art Heldensymphonie, im ersten Satz an Beethovens Neunte gemahnend, mit religiösen Einschlägen, im zweiten einen jener wunderbaren Gesänge anstimmend, die aus Naivität und tiefster Frömmigkeit gemischt scheinen:

180.



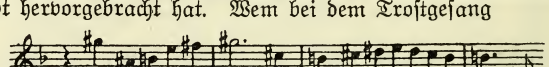
Das Scherzo ist wieder auf den bauernhaft derben Grundton gestimmt, den wir oft bei Bruckner treffen, und das Finale ringt sich durch Nacht zum Licht durch.

Die vierte Symphonie heißt die romantische

und zeigt uns Bruckner in engster Fühlung mit der ihm so lieben Natur; besonders die reizende Jagdmusik des dritten Satzes gehört hierher, während das Finale (wie oft bei Bruckner) merkwürdig abflaut.

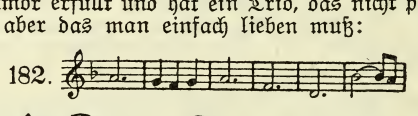
Die fünfte Symphonie kann man wegen ihrer religiösen Grundstimmung Kirchen- oder Glaubenssymphonie nennen. Der langsame Satz gehört zu den schönsten, die Bruckner überhaupt geschaffen hat; sein Hauptthema wird im Scherzo völlig umgedeutet.

Den zweiten Satz der sechsten Symphonie rechne ich mit zu dem Herrlichsten, was die Tonkunst überhaupt hervorgebracht hat. Wem bei dem Trostgesang

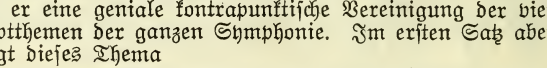
181. 

nicht die Augen überfließen — der hat kein Herz!

Der siebenten Symphonie mag man technische Unvollkommenheiten nachsagen, soviel man will — der zweite Satz, eine Trauermusik, in Vorahnung von Wagners Tod geschrieben, ist ein Meisterwerk. Der dritte Satz — den Kretzschmar absolut unbegreiflicherweise als „eine Umschreibung des Walkürenrittes" bezeichnet — ist von einem göttlichen Humor erfüllt und hat ein Trio, das nicht packt, nicht hinreißt, aber das man einfach lieben muß:

182. 

Auch die achte Symphonie hat ein prachtvolles Trio — „Der deutsche Michel" soll Bruckner es überschrieben haben, und im Trio träumt der deutsche Michel ins Land hinaus; der dritte Satz, hier das Adagio, ist außerordentlich lang und von inbrünstiger Frömmigkeit erfüllt, der letzte Satz sprengt in erzgepanzerter Rüstung einher. Am Schluß zeigt er eine geniale kontrapunktische Vereinigung der vier Hauptthemen der ganzen Symphonie. Im ersten Satz aber dringt dieses Thema

183. 

tief in unser Herz!

Ich erwähne zum Schluß noch das Te deum, das bestimmt war, den Schluß der neunten Symphonie zu bilden.

75. Gustav Mahler.

* 7. Juli 1860 in Kalischt; lebt augenblicklich in Amerika.

Eine ganz eigenartige Erscheinung, besonders auf dem Gebiete der Symphoniemusik, tritt uns in diesem Komponisten entgegen. Das Riesenhafte der Anlage und der verwendeten Mittel rücken seine Symphonien bei jeder neuen Aufführung in den Vordergrund des Interesses und spalten meist das Heerlager der Interessenten in zwei feindliche Parteien. Mahler ist bald Programmusiker, bald lehnt er diesen Titel entrüstet ab — und doch steht man sich manchem in diesen ungeheuren Werken ohne Programm absolut ratlos gegenüber, da das rein musikalische Empfinden durchaus nicht immer auf seine Kosten kommt.

Die erste Symphonie steht in D-dur und spiegelt die ersten großen Schmerzen und Leidenschaften wieder, die des jungen Künstlers Seele zerrissen. Sie zerfällt in vier Sätze. Der erste bewegt sich in dem Stimmungsgebiet einer harmlosen, hoffnungsvollen Fröhlichkeit, die die Verse Mahlers ebenfalls an der Stirn tragen:

„Ging heut' Morgen übers Feld,
Tau noch an den Gräsern hing;
Sprach zu mir der lust'ge Fink:
Ei du! gelt? Ei du, gelt?
Wird's nicht eine schöne Welt?
Zink! Zink! Schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!"

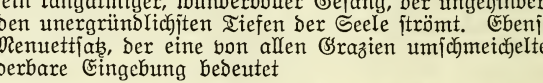
Im zweiten Satz aber tauchen schon elegische Momente, der Schmerz über eine verlorene Liebe, auf, und dieser Schmerz steigert sich im dritten Satz zu mannigfachen Nuancen. Mit einem Trauermarsch hebt er an, fahl und trüb; eine resignierte Erstarrung hat sich des Künstlers bemächtigt, und das Weh schneidet in seine Brust wie ein scharfes Messer. Mit einem grellen Beckenschlag hebt der vierte Satz an und ruft alle Leidenschaften zum Kampf auf! Die Erinnerung an frühere Zeiten — Motive aus den ersten Sätzen tauchen auf; der Komponist kämpft dagegen an und ringt sich durch alle nächtigen Tiefen des Schmerzes und der Verzweiflung hindurch zu einem siegesfreudigen Optimismus.

Die zweite Symphonie in C-moll ist ungleich kühner und ungleich schwerer verständlich. Mahler verfällt hier oft in Grübeleien, deren musikalischer Ausdruck der sinnfälligen Schönheit so entbehrt, daß die erste Aufführung in Berlin einen Mißerfolg einbrachte, obwohl an Chor und Orchester die besten Hilfstruppen aufgeboten worden waren.

Besonders dem ersten Satz mit seiner außerordentlichen Länge konnte es nicht gelingen, sich zum Verständnis der Hörer durchzuringen. Zum letzten Satz zog er den Chor heran, und es dürfte unsere Leser interessieren, wie er dazu kam. Er sagt: „Ich trug mich damals lange Zeit schon mit dem Gedanken, zum letzten Satz den Chor herbeizuziehen, und nur die Sorge, man möchte das als äußerliche Nachahmung Beethovens empfinden, ließ mich immer und immer wieder zögern! Zu dieser Zeit starb Bülow, und ich wohnte seiner Totenfeier hier in Hamburg bei. Die Stimmung, in der ich da saß und des Heimgegangenen gedachte, war so recht im Geiste des Werkes, das ich damals mit mir herumtrug. Da intonierte der Chor von der Orgel den Klopstock-Choral ‚Auferstehn'! Wie ein Blitz traf mich dies, und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele! Auf diesen Blitz wartet der Schaffende — das ist die ‚heilige Empfängnis'!"

Nun kam die dritte Symphonie, in der Mahler außer dem Orchester einen Soloalt, einen Frauen- und Knabenchor beschäftigt. Sie trug früher den Titel „Ein Sommermorgentraum" und bestand aus zwei Hauptabteilungen; die einzelnen Sätze trugen folgende Titel: Einleitung „Pan erwacht", 1. „Der Sommer marschiert ein", 2. „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen", 3. „Was mir die Tiere im Walde erzählen", 4. „Was mir der Mensch erzählt" (Altsolo), 5. „Was mir die Engel erzählen" (Chor und Solo), 6. „Was mir die Liebe erzählt". Bei der Aufführung auf der Tonkünstlerversammlung in Krefeld 1902 ließ aber Mahler diese erläuternden Titel weg. Er wollte wohl beweisen, daß sein Werk auch ohne Programm verständlich sei. Und das ist es auch zum großen Teil. So ist das Schlußadagio von zwingender musikalischer Schönheit, ein langatmiger, wundervoller Gesang, der ungehindert aus den unergründlichsten Tiefen der Seele strömt. Ebenso der Menuettsatz, der eine von allen Grazien umschmeichelte, wunderbare Eingebung bedeutet

184.



Es ist schließlich gleichgültig, ob diese entzückenden Gedanken in dieser liebreizenden Form ihm die „Blumen auf der Wiese" erzählt haben — es genügt, daß wir uns an ihnen

erfreuen. Auch das leicht eingängige Rondo mit den Posthornklängen zwingt uns durch seine Anmut in seinen Bann. Das Altsolo hat ebenfalls genügend Empfindungswärme in sich, um rein künstlerisch zu gefallen, und endlich der fünfte Satz mit seinem lieblichen Engelgesang, dem naiven Knabenchor und dem idyllischen Glockengetön wirkt schon durch seine Stimmung! Aber der erste Satz!! Hier ist Mahler — obwohl er es leugnen will — Programmusiker schlimmster Art! Was er sich bei diesem Akkordgewirr, diesen Naturlauten und Posaunenklängen gedacht haben mag: als harmonisch abgeschlossenes Kunstwerk wird es nie und nimmer gelten können! Ich schrieb nach der Aufführung der dritten Symphonie im Kölner Gürzenichkonzert über den ersten Satz (Pan erwacht und der Sommer zieht ein): „Jetzt weiß ich, was diese grunzenden Fagottriller, diese quiekenden hohen Klarinetten, dieses fatale d—f—a—cis der Trompeten usw. zu bedeuten haben: Pan benimmt sich höchst flegelhaft, was aber bei ihm, dem Bocksfüßigen, zu entschuldigen ist; jetzt weiß ich auch, daß diese Marschmelodie weder an „Ich hab' mich ergeben" noch an den Schlußsatz von Brahms' erster Symphonie, noch an sonst was erinnern soll, sondern daß sie den Einzug des Sommers begleitet; mit Trommeln und klingendem Spiel zieht er ein, sehr militärisch — aber warum soll man sich nicht den Sommer als General, als Feldherrn denken, dessen militärische Würde ihn über die rüpelhaften Gesellen Pans himmelhoch emporhebt?" Und über den letzten Satz schrieb ich: „Ist denn das derselbe Mahler, der den letzten Satz geschrieben hat? Warum schreibt er denn nicht immer so, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, so hold wie in diesem letzten Satz? Warum will dieser Mahler durchaus „modern" sein? Warum schreibt er nicht solche Menuetts, solche langsame Sätze mehr, sich nur seinem Fühlen überlassend? Es kommt ja so viel Herrliches, so viel Musik dabei heraus! Warum bleibt er nicht der, der er ist, sondern will scheinen als einer, der er *nicht* ist? — Ein psychologisches Rätsel!

Und Ähnliches gilt von der *fünften Symphonie*. Die ersten beiden Sätze wachsen aus demselben Boden heraus, und dieser Boden ist getränkt mit Trauer und Klage, mit Schmerz und Leidenschaft, die in fast brutalen Ausbrüchen, in schroffsten Dissonanzen ihre Entladung finden. Der erste Satz ist ein Trauermarsch, mit einem leidenschaftlichen, trioartigen Mittelsatz, in dem die Trompete eine führende Rolle hat. Der zweite Satz schäumt in seinem Jammer wie in wilden Wogen hoch empor; der dritte — ein Scherzo — beginnt wie ein Ländler und endigt wie ein von

bacchantischer Raserei erfüllter Tanz mit durchaus nicht sehr edler Melodik, sondern mit recht billigen, süßlichen Terzen und Sextenwendungen ausstaffiert! Der vierte Satz beschränkt sich in der Anwendung der Mittel auf Streichorchester und Harfe; aber wie wundervoll singen die Streicher, wie süß schlingen sich die Harfenakkorde durch diese warmen und darum wärmenden Kantilenen! Hier ist eben Mahler wieder Musiker. Im letzten Satz ist die Rondoform verquickt mit einer Tripelfuge, ein kontrapunktisches Kunststück, aber ein echt musikalisches, sprudelnd von Witz und Humor, blendend mit seinen geistreichen Einfällen und Kombinationen!

Und auch die sechste Symphonie setzt sich aus Kontrasten der bittersten Art zusammen! Hier ist es besonders der letzte Satz, dessen Polyphonie und dessen klangliche Häßlichkeiten den fein Empfindenden abstoßen, dessen Länge den Hörer ermüdet. Dagegen stellt sich das Scherzo dar als ein von sonnigster Heiterkeit und eitel Wohlklang erfüllter Satz; das Adagio prangt in edler Melodik, die sich auf dem Grunde einer fein abgetönten Instrumentation abzeichnet, und der erste Satz trägt ein männliches, fast stolz zu nennendes, imponierendes Gepräge.

Nun noch ein Wort über den Liederkomponisten Mahler, der ebenfalls aus Gegensätzen zusammengefügt ist. Ich kann mich der Ansicht des schon mehrfach zitierten Buches „Das deutsche Lied" von Bischoff nicht anschließen, daß Mahlers Volkstümlichkeit keine gesuchte, erkünstelte sei; die Lieder verraten ein großes Können — darf das die Vertonung einfacher Volkslieder aus „Des Knaben Wunderhorn" — — —?

---

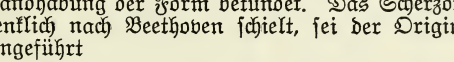
76. Richard Strauß.

* 11. Juni 1864 in München; lebt in Berlin.

Wir sind angelangt bei dem Künstler, dessen Schaffen in der Gegenwart am meisten von sich reden macht, dessen Persönlichkeit im Mittelpunkt der Tonkunst unserer Tage steht und ihr darum ein eigenes Gepräge aufdrückt: das Streben, um jeden Preis Sensation zu machen, der Kultus der Nerven, das Raffinement einer blendenden Technik — das alles vereinigt sich bei diesem Schoßkind des Glücks zu einem glänzenden Bild, das wir, wenn wir es nicht lieben, so doch bewundern müssen. Dazu kommt noch die sprunghafte oder besser zickzackförmige Entwicklung des Meisters,

die niemals ahnen läßt, in welche Gebiete uns sein nächstes Werk führen wird, so daß das Wort: „Es kommt bei Strauß immer anders, als man denkt" nicht nur auf die Struktur seiner einzelnen Werke, sondern auch auf seinen gesamten künstlerischen Werdegang mit voller Berechtigung Anwendung finden kann. Lassen wir also diesen Werdegang an uns vorüberziehen. Ich werde dabei nicht immer meine Meinung, sondern auch die anderer Strauß-„Erläuterer" zu Worte kommen lassen, um das Bild Straußens in möglichst verschiedener Beleuchtung zu zeigen.

Von seinen Jugendwerken seien erwähnt das Streichquartett A-dur, op. 2, das noch nicht die Spur einer selbständigen Erfindung, wohl aber ziemliche Gewandheit in der Handhabung der Form bekundet. Das Scherzothema, das bedenklich nach Beethoven schielt, sei der Originalität halber angeführt

185. 

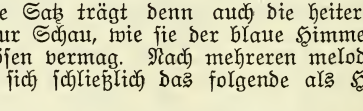
Die folgenden 5 Klavierstücke dagegen tragen unverfälscht romantisches, speziell Schumann-Mendelssohnsches Gepräge. Das dritte erinnert speziell an Chopin. Selbst sein op. 7, die vielgenannte Serenade für Blasinstrumente, die zur eigentlichen „Entdeckung" von Strauß führte, ist ein förmliches Sammelsurium von Anklängen aller Art; die Cellosonate, op. 6, ermüdet durch ihre rhythmische Einförmigkeit. Wenn Strauß hier siebentaktige Perioden bildet, so finden wir hier schon den Kern des Mangels an architektonischem Fühlen, der beim späteren Strauß zur völligen Auflösung der Form führt. Bei dem Violinkonzert, op. 8, hat wieder Beethoven Pate gestanden, das sieht man aus dem rhythmisch straffen Thema des ersten Allegro; ein hübscher, langsamer Satz streift hart ans Sentimentale, und das Scherzo leiht sich Stimmungen aus dem Sommernachtstraum. Als op. 9 folgen Stimmungsbilder für Klavier, ganz nette, klaviermäßige Sachen, aber auch stark an Vorbilder erinnernd, wie z. B. in der „Träumerei" der Anklang an „Naht euch dem Strande" aus Tannhäuser jedem Laien klar wird. „An einsamer Quelle" schildert im Stil einer anständigen Salonmusik das Murmeln und Gluckſen des Wassers. Ich komme zur Symphonie F-moll, deren Grundcharakter eine ernste Männlichkeit bildet. Der erste Satz imponiert durch seine Wucht; dem leidenschaftlichen Hauptthema steht ein sehnsuchtsvoll die Augen aufschlagen-

des in Des gegenüber. Hübsch ist das Scherzo: in pikanten Rhythmen eilen die graziösen Themen vorüber, mit dem Wechsel von zwei- und dreiteiligem Takt spielend. Aus den Synkopen des zweiten Themas im langsamen Satz spricht ein edles Sehnen, und der letzte, in jugendlichem Feuer dahinstürmende Satz bringt Zitate und Anklänge an frühere Themen. Auch im Klavierquartett in C-moll ist der erste Satz wuchtig gestaltet, während das Andante sich in wonnigen Klangfarben sonnt und im Scherzo ein feingeistiger Humor sprüht. Das Finale fällt ab. In der Burleske für Klavier und Orchester fällt zum erstenmal das Vergnügen Strauß' an allerlei geistreichelnden Orchesterscherzen auf, wie es sich später im Till Eulenspiegel in großem Stil zeigt. „Wanderers Sturmlied" für sechsstimmigen Chor und Orchester zeigt im großen ganzen schon mehr eigene Züge, wenngleich die Herbheit des Ganzen auf Brahms'sche Einflüsse zurückzuführen ist. Ein leidenschaftliches, in Triolen sich zur Höhe ringendes Motiv durchzieht das ganze Werk, das in düsterem D-moll, gleichsam in Sturm und Regen, anhebt, bei dem Spiel der Charitinnen freundlichere Töne anschlägt und endlich wie in lichter Verklärung in friedlichem D-dur ausklingt.

Ich komme nun zu der Reihe der symphonischen Dichtungen. Sie wird eröffnet durch die symphonische Fantasie „Aus Italien"; es ist Programmusik im besten Sinne des Wortes, das heißt: Strauß will hier im großen ganzen nur die Eindrücke wiedergeben, die er auf einer italienischen Reise empfing. Es ist Musik als Ausdruck, Stimmungsmalerei.

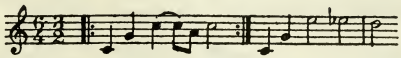
Der erste Satz trägt denn auch die heitere, sonnige Stimmung zur Schau, wie sie der blaue Himmel Italiens wohl auszulösen vermag. Nach mehreren melodischen Anläufen stellt sich schließlich das folgende als Hauptthema heraus:

186.

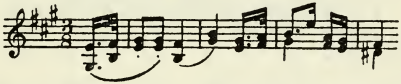


Es erscheint in den Holzbläsern, wird von sanft wogenden Streichern und Harfen begleitet und ist ein schönes Beispiel für die in weiten Intervallen ausgreifende Melodik Strauß'. Das zweite Thema zeigt in den punktierten Noten einen lebhaften rhythmischen Gegensatz.

Der zweite Satz ist betitelt: „In Roms Ruinen" und entrollt in breitem Gefüge Bilder von Roms einstiger Herrlichkeit; das nicht sehr bedeutende Trompetenthema:

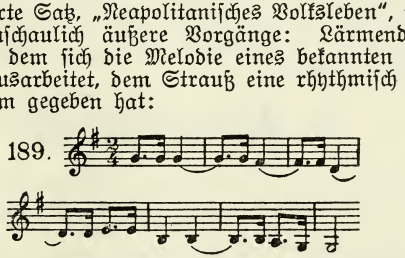
187. 

nutzt den Sechstakt als zweiteiligen und dreiteiligen geschickt aus. Die Oboe stimmt sodann eine wehmütige Melodie an, die die Violinen übernehmen und zu einer Steigerung führen, in der der Schmerz eine herbe Größe annimmt. Diese Themen werden mannigfach durchgearbeitet, und ein breit wuchtiger Abschluß herbeigeführt. Der dritte Satz „Am Strande von Sorrent" beginnt mit allerhand entsprechenden Tonmalereien, aus denen sich verschiedene melodische Gestalten loslösen. Ich führe eine von ihnen an, weil sie sich in Terzen und Sexten bewegt — ein beliebtes Ausdrucksmittel des späteren Strauß:

188. 

Auch eine einsame Kantilene in der Oboe — wohl das Lied eines Schiffers — taucht auf.

Der vierte Satz, „Neapolitanisches Volksleben", schildert ebenfalls anschaulich äußere Vorgänge: Lärmendes Gedränge, aus dem sich die Melodie eines bekannten Gassenhauers herausarbeitet, dem Strauß eine rhythmisch kompliziertere Form gegeben hat:

189. 

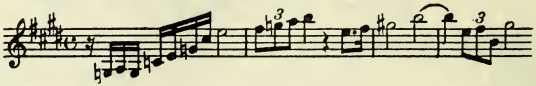
und mit einer frisch-fröhlichen Tarantelle schließt das Werk.

Mit den folgenden Werken beginnt der eigentlich „moderne Strauß".

Da ist zuerst zu nennen die symphonische Dichtung „Don Juan", op. 20. Sie schildert die Entwicklung einer Kraftnatur, die schließlich an Ekel und Übersättigung zugrunde geht, in glühenden, sinnlichen und prachtvoll musikalischen Bildern. Dieses wie aus einem Guß hervorgegangene Werk ist nach meiner Ansicht am besten von Gustav

Brecher analysiert worden, an dessen Arbeit ich mich im folgenden halte.

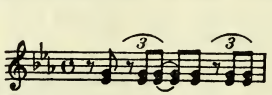
Im Hauptthema steht mit einem Schlage die glänzende Gestalt Don Juans vor uns, verzehrende Lebensglut mit spanischer Grandezza vereinend:

190. 

Manch banges Flehen begegnet seinem stürmischen Werben, aber er bezwingt jeden Widerstand und zieht die willenlose Schöne feurig in seine Arme. Ein leidenschaftlicher Zwiegesang (zwischen Klarinette und Horn einerseits, Violinen andererseits) hebt an und steigert sich zu wilder sinnlicher Glut, die aber plötzlich durch das drohende Mahnwort des Schicksals gedämpft wird. Aber der Unersättliche stürmt weiter, von Sieg zu Sieg, mit wildem Mute alles bekämpfend, was sich hindernd seiner Liebesleidenschaft in den Weg stellt — bis blitzartig (kaltes A-moll) die Lebenskraft des Helden erlahmt, Ekel und Überdruß sich seiner bemächtigt.

Ich komme zu „Tod und Verklärung".

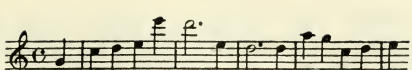
Zu dieser symphonischen Dichtung hat (nach ihrer Entstehung) Alexander Ritter eine poetische Erläuterung geschrieben, derzufolge das Werk in vier miteinander verbundene Teile zerfällt: die ersten drei behandeln das Ringen mit dem Tode, der letzte die Verklärung. In der düsteren Krankenstube liegt der Sterbende auf seinem ärmlichen Lager; leise tickt die Uhr

191. 

Ein Lächeln umspielt seine Züge, Träume aus der Kindheit tauchen auf. Dann setzt der zweite Teil ein: der Tod rüttelt sein Opfer auf zu wildem Kampf, aber er siegt noch nicht, und ermattet sinkt der Kranke auf sein Lager zurück, wo ihn (Teil 3) von neuem Träume der Jugend, der ersten männlichen Kämpfe, umschweben. Das gibt Veranlassung zu mächtigen Steigerungen, das immer kühner vorwärts dringende Erwachen mannhafter Lebenskraft schildernd — bis der letzte Schlag erdröhnt:

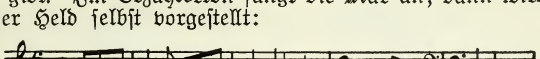
„Von des Todes Eisenhammer
Bricht der Erdenleib entzwei."

Und nun setzt (Teil 4) das wundersame Motiv der Verklärung ein:

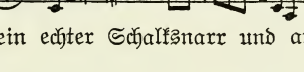
192. 

das in immer neuen Farben, immer reizvolleren Verschlingungen erscheint — als wenn ein Himmel nach dem anderen sich öffnete!

Im Till Eulenspiegel gab Strauß das Beste und das seinem Naturell am meisten Liegende: es ist ein kolossaler Orchesterulk, der uns das Leben des lustigen Schelms erzählt und verschiedene seiner Schnurren zum besten gibt. Im Erzählerton fängt die Mär an; dann wird uns der Held selbst vorgestellt:

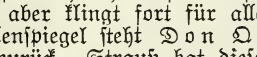
193. 

und sogleich als ein echter Schalksnarr und arger Kobold charakterisiert

194. 

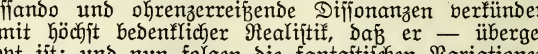
der sich im Lande immer auf der Jagd nach neuen Streichen umhertreibt, seinen Gaul in die Schar der keifenden Marktweiber hineintreibt, daß ihre Töpfe in tausend Scherben zersplittern, und dann in langen Sprüngen Fersengeld gibt und sich versteckt; wie er, als Kapuziner verkleidet, unter die Menge tritt, wie er sich verliebt, aber einen Korb holt; wie er sich den philiströsen Professoren gegenüberstellt, tollt und den wildesten Unfug treibt, bis ihn unter Trommelgeknatter der Büttel beim Wickel faßt, das Gericht das Urteil fällt und man ihm am Galgen den Garaus macht. Zappelnd haucht er seine lustige Seele aus, seine Schelmenweis' aber klingt fort für alle Zeiten.

Hinter Till Eulenspiegel steht Don Quixote nun freilich meilenweit zurück. Strauß hat diese symphonische Dichtung bezeichnet als „Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters". Der Kern dieses Themas ist folgender:

195. 

Don Quixote liest seine Ritterromane, und durch das viele Lesen entwickeln sich die Hirngespinste und phantastischen Träume, als die wir die folgenden Schilderungen auf-

fassen müssen. Da kämpft ein Ritter (gedämpfte Trompeten) gegen einen Riesen (Tuba); da huldigt ein anderer der Minne, bis er an ihr zugrunde geht; wieder ein anderer treibt Bußübungen, die ihm irgendein Gelübde auferlegt. Durch die Lektüre trübt sich Don Quixotes Geist: ein Harfenglissando und ohrenzerreißende Dissonanzen verkünden uns mit höchst bedenklicher Realistik, daß er — übergeschnappt ist: und nun folgen die fantastischen Variationen über das oben angeführte Thema und das den dummdreisten Sancho Pansa charakterisierende:

196. 

In der ersten Variation kämpft der Ritter von der traurigen Gestalt gegen die vom pfeifenden Wind bewegten Windmühlen; in der zweiten gegen eine Hammelherde, deren Geblök Strauß auch wieder mit höchst bedenklicher Realistik aus dem Orchester holt. Die dritte behandelt ein Zwiegespräch zwischen Don Quixote und Sancho Pansa — eine von den Stellen, die rein musikalisch nicht zu verstehen sind und darum ermüden; in der vierten kämpft er gegen eine Pilgerschar, in der sechsten schmachtet er seine Dulcinea an, in der siebenten reiten sie (vermeintlich) durch die Luft, wobei im Orchester eine eigens von Strauß konstruierte Windmaschine in Aktion tritt; in Nr. 8 fahren sie im Nachen auf dem Fluß und fallen ins Wasser, in Nr. 9 jagen sie zwei harmlose Mönchlein in die Flucht; in Nr. 10 wird er von einem Ritter besiegt und erlangt seinen Verstand wieder, und im Finale stirbt er.

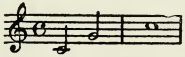
Man sieht, dieses Werk ist ohne die genaueste Kenntnis der programmatischen Einzelheiten kaum verständlich; als rein musikalisches Kunstwerk ist es aber zu unbedeutend; ich gebe Göhler recht, der es eine witzige Orchesteretüde nennt und sagt: „Man muß sie anhören, wie man Instrumentalvirtuosen, die nur Techniker sind, und andere Seiltänzer abtut."

„Also sprach Zarathustra"! Tondichtung, frei nach Nietzsche, op. 30. Dieses Werk verschwindet zwar allmählich aus den Konzertsälen — was eigentlich seine Haltlosigkeit beweist; es muß aber hier der Vollständigkeit halber mit erwähnt und kurz erläutert werden. Es dürfte die Leser interessieren, zwei fachmännische Urteile über das Werk zu hören. Der Hamburger Theaterkapellmeister Gustav Brecher nannte es die symphonische Dichtung in ihrer höchsten Vollendung — der Karlsruher Hofkapellmeister Dr.

Strauß

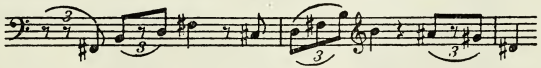
Georg Göhler (in einem zwar sehr bissigen, aber leider vielfach nur zu wahren Aufsatz in der „Zukunft", 1907, 42) nennt es „ein ohne fortlaufende Reflexion unverständliches Verstandesprodukt, das verschiedene klanglich schön wirkende Einzeleindrücke verschafft, aber als Ganzes auseinanderfällt. Die ganze Musik ist so kläglich ausdrucksarm, wenn sich's nicht gerade um ein bißchen Erotik handelt, dürr und trocken. Die Farbe täuscht anfangs wohl darüber hinweg, aber sie kann dauernde Leuchtkraft keinem Motiv geben, dem das innere Licht der Wahrheit fehlt."

Der „Zarathustra" ist nicht etwa „in Musik gesetzte Philosophie", sondern den Komponisten hat der dichterische Gehalt des Nietzscheschen Buches angezogen und ihn zu einer Programmusik veranlaßt, deren einzelne Teile Überschriften aus eben diesem Buche tragen. Zarathustra im Sinne Nietzsches aber ist der einsame Übermensch, der jenseits von gut und böse steht und als einziges Gesetz seinen eigenen Willen anerkennt. Dieser Weisheit aber ist er überdrüssig, deshalb steigt er zu den Menschen hinab, um sie ihnen zu künden. So beginnt die Tondichtung mit Zarathustras Gruß an die Sonne, einem ernsten Vorspiel, in dem das Naturmotiv

197. 

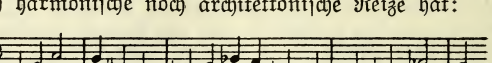
das allerdings an Einfachheit nichts zu wünschen übrig läßt, und der unvermutete Wechsel zwischen C-dur und C-moll eine Rolle spielt.

Dann geht Zarathustra zu den „Hinterweltlern", die von der Sehnsucht nach Befreiung beherrscht werden. Dieses Sehnsuchtsthema, das auch keinerlei Eigenart zeigt, wird zum zweiten Hauptgedanken des Werkes:

198. 

Sie suchen ihr Heil in der Religion. Dementsprechend erklingt im Orchester die fromme Weise des Credo in unum deum. Es spielt auch im nächsten Satz, „Von der großen Sehnsucht", eine wichtige Rolle. Es folgt „Von den Freuden und Leidenschaften", in dem neue, vielfach chromatische Themen verarbeitet und zu großen Steigerungen getrieben werden, bis ein eherner Posaunenruf Ekel und Abkehr von den Leidenschaften verkündet. Todesahnungen umschwirren nun den Helden; er singt ein Grablied, mit dem er seine Sehnsüchte und

Leidenschaften (Verarbeitung der betreffenden Motive) zu Grabe trägt. Dann wendet er sich zur Wissenschaft; Strauß drückt das aus durch eine Fuge, deren Thema weder melodische noch harmonische noch architektonische Reize hat:

199. 

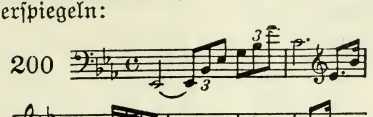
Die Wissenschaft scheint also Strauß keinerlei Angenehmes bieten zu können! Und so wendet denn der „übermensch" Strauß-Nietzsche-Zarathustra der infamen Wissenschaft den Rücken; das Sehnsuchtsthema taucht wieder auf und gebiert eine leichtbeschwingte, wenn auch nicht gerade sehr tiefe, in banalen Terzen sich ergehende Tanzmelodie. Ledig aller Schmerzen und Leidenschaften, aller Sehnsüchte und alles Wissensqualms, schwingt die Seele sich empor; der Suchende wird zum „Genesenden", der sich durch Humor und durch Lachen von der Schwere der Kämpfe befreit.

„Ihr höheren Menschen, lernt mir — lachen!" spricht Nietzsche, und vergnügt trillert das Straußsche Orchester und wiegt sich dann im „Tanzlied", in dem aus dem Naturthema ein regulärer — nennen wir das Kind beim rechten Namen! — Walzer gebildet ist, in dessen Strudel auch alle früheren Themen gezogen werden. Dann wird es ruhiger und stiller: das „Nachtlied" hebt an und spinnt das Sehnsuchtsthema aus. Es erscheint erst in H-dur, dann in C-dur und vereinigt sich mit dem Tanzlied zu einem Ausbruch dionysischen Entzückens, das durch die Mitternachtsglocke unterbrochen wird. Es beginnt das „Nachtwandlerlied". Der übermensch hat jetzt alles Schwere und alle Schwere überwunden, und Frieden und Verklärung ziehen in seine Seele ein: in schimmerndem A-dur schweben die Themen nach oben — da ertönen im Orchester zum Schluß drei Schläge auf c! Das eigentliche Welträtsel ist noch nicht gelöst.

Auch die folgende symphonische Dichtung „Ein Heldenleben" scheint von den Konzertvereinen usw. endgültig ad acta gelegt worden zu sein. Ein Heldenleben zeichnet ja Strauß eigentlich auch schon im „Don Juan", im „Macbeth" (den ich hier weglasse, weil er kaum noch aufgeführt wird) und im „Zarathustra". Hier aber wird er persönlicher, denn da er in einem Teil „des Helden Friedenswerke" Themen aus seinen früheren Werken verarbeitet (außer den Motiven aus den schon besprochenen symphonischen Werken tritt noch das aus dem bekannten Liede „Traum durch die Dämmerung" auf),

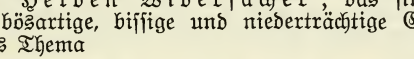
so wird es jedem klar sein, daß er selbst der „Held" ist, den er zum Mittelpunkt dieses Werkes macht. Das Ganze zerfällt in 6 klare voneinander gesonderte Teile. Der erste führt den Helden selbst vor; seine Kraft, seinen Schwung, sein stählernes, gefestetes Wesen soll das Hauptthema wiederspiegeln:

200



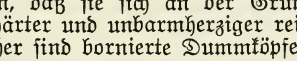
Es wird lang ausgesponnen und zu reichen und klangschönen Gebilden verwoben. Im zweiten Teil stoßen wir auf „Des Helden Widersacher"; das sind entweder gar bösartige, bissige und niederträchtige Gesellen, wie uns das Thema

201.



verrät, dessen Dissonanzenschritte dadurch noch scheußlicher gemacht werden, daß sie sich an der Grundharmonik von Ges-dur noch härter und unbarmherziger reiben — oder besagte Widersacher sind bornierte Dummköpfe, wie die plumpen Tubaklänge

202.

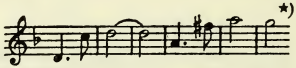


besagen. Diese Gegner verursachen dem Helden zuerst zwar manches Unbehagen, das er aber bald abschüttelt. Dann tritt „Des Helden Gefährte" auf den Plan: eine schmachtende Solovioline läßt schmelzende Phrasen ertönen. Wir betreten nunmehr „Des Helden Walstatt", auf der uns schmetternde Fanfaren begrüßen; es ist also kein geistiger Kampf, der hier ausgefochten wird, nein: „ein Schlachten ist's, nicht eine Schlacht zu nennen!" Es kommt zu wilden Kämpfen, aus deren Waffengeklirr auch die Erscheinung der Gefährtin wieder auftaucht; natürlich siegt der Held und stimmt einen breiten Siegesgesang an, der durch den Gedanken an die bornierten Gegner nur kurz beeinträchtigt wird.

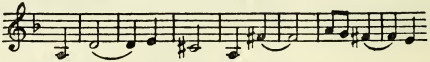
„Des Helden Friedenswerke" erwähnte ich bereits. Den Schluß bildet „Des Helden Weltflucht und Vollendung"; die Widersacher treten

noch einmal mit ihren stumpfsinnigen Quinten hervor und erwecken einen brausenden Zornesausbruch, dem bald stille Resignation folgt; der Held flieht in die Einsamkeit der Natur; Schalmeienklänge ertönen, Erinnerungen an das Erlebte schweben vorüber, dann klingt das Ganze in friedvoller Verklärtheit aus.

Ich komme nun zu dem vorläufig letzten symphonischen Werk Straußens, der Sinfonia domestica. Wenn man unter Stil die Forderung versteht, daß Form und Inhalt sich decken — dann ist dieses Werk allerdings stillos; denn das intime Milieu des häuslichen Lebens wird hier mit einem Aufwand von Mitteln geschildert, der zur Darstellung einer modernen Seeschlacht reichlich genügen würde. Wir können in dem ununterbrochen dahinfließenden Tonstrom deutlich vier Einschnitte (Sätze) erkennen. In der Einleitung werden uns die fünf Personen vorgestellt; der Mann durch drei Themen, ein behäbiges, ein sinnendes

203. 

und ein feuriges; die Frau durch zwei Themen, von denen das erste launenhaft, kapriziös, das zweite reichlich trivial gestaltet ist. Das Motiv des Kindes endlich ist eine sanfte, von der Oboe vorgetragene Melodie,

204. 

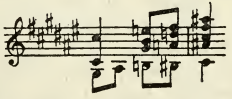
die nur den Fehler hat, daß man sie schon hundertmal gehört hat. Außerdem bekommt das Kind noch einen Fis-dur-Triller und einen — recht wenig kindlichen — großen Trommelschlag mit auf den Weg. Nun beginnt das Scherzo, das wohl kindliches Spiel versinnlichen soll; das Kind wird zu Bett gebracht und schlummert ein, während die Klarinetten ihm ein Schlummerlied singen. Dann beginnt das Adagio, in dem „Mann"- und „Frau"-Themen zueinander in Beziehung gebracht werden. Eine Liebesszene entspinnt sich, Traumeswirren walten im Orchester (man denkt bei diesen Stellen immer, es klingt falsch — es ist aber richtig!), die Uhr schlägt Sieben, und nun beginnt ein furchtbarer Spektakel; alle Themen werden in einer Art Fuge herumgehetzt, wobei es zu ohrenzerreißenden Dissonanzen (— wie sie

*) Man sieht aus diesem Thema deutlich, wie Strauß' Erfindung immer kurzatmiger, seine Themen immer kleiner und unbedeutender werden.

eigentlich in einer guten Ehe nicht vorkommen sollten —) kommt; so reiben sich z. B. über 30 Takte lang g und fis durch drei Oktaven aneinander! Man lechzt förmlich nach Musik. Den Schluß bilden friedlichere und harmonischere Klänge; es kommt sogar zum Tanz, bei dem das „Kind" eine Hauptrolle spielt. — Nun führe ich der Kuriosität halber noch zwei Urteile über die „Domestica" an. Krug-Waldsee, der eine ausführliche Analyse des Werkes verfaßt hat, ist des Lobes voll und spart nicht mit Ausdrücken, wie: edel, anmutig, titanenhaft, von bestrickendem Reiz usw. Göhler meint: „von künstlerischer Wirkung keine Spur. Spielerische Nichtigkeit, stillos zu plumper Massenwirkung aufgetrieben!"

Wer hat Recht — — —?

Ich komme zu Strauß, dem Lyriker, und bemerke von vornherein, daß ich der Ansicht Bischoffs, daß Strauß den von Wagner und Liszt angebahnten neuen Liedstil vollendet und gekrönt habe, in keiner Hinsicht zustimme. Gewiß — Strauß hat manches hübsche und stimmungsvolle Lied geschrieben; daneben aber steht mancher triviale „Reißer" und manches direkt häßliche und unschöne Lied. Von einem „Stil" kann aber bei einer derartigen Sprunghaftigkeit gar keine Rede sein, also auch nicht von einer Vollendung des Liedstils. Auch das, was ihm vielfach zum höchsten Lob angerechnet wird, daß er als erster moderne Dichter vertont habe, trifft nicht zu. Schon vor ihm haben Komponisten (z. B. der unlängst verstorbene Königsberger O. Nodnagel) zu Gedichten von Makay, Dehmel, Liliencron usw. gegriffen. Strauß' Auswahl aber trifft mit Vorliebe Gedichte, die erotisch sind, oder musikalische Geisteleien resp. Stimmungsmache zulassen oder sozial angehaucht sind. Von solchen Stimmungsliedern ist das bekannteste „Traum durch die Dämmerung", in dem Strauß mit einer entsprechenden Begleitungsfigur und Harmonik die weiche, milde Zwielichtstimmung ausgezeichnet trifft und auf diese Weise die nicht eben vornehme Melodik sozusagen verdeckt. Interessant ist Strauß' Fähigkeit, mit einem Akkord eine bestimmte Farbenempfindung im Hörer auszulösen. Man beachte in diesem Sinne die Stelle am Schluß, „in ein mildes blaues Licht"; die dazu ersonnene Harmonik:

205 

klingt tatsächlich „blau".

Einer von den Reißern aber ist das „Ständchen“ aus op. 17. Auch hier ist mit einer äußerst klaviermäßigen Begleitung eine Melodie geschrieben, die auffällig stark an die Gesänge der Rheintöchter in der ersten Szene von Wagners „Rheingold“ erinnert. Sehr hübsche Lieder enthält op. 21, Schlichte Weisen; hier zeigt Strauß sich auch als Beherrscher kleiner Formen. Diese Weisen sind jedenfalls „schlichter“ als die aus Regers gleichnamigem Werk. Am schönsten sind wohl das einfache „All meine Gedanken“ und das niedliche „Du meines Herzens Krönelein“. In op. 22, „Mädchenblumen“, fällt uns manch treffliche Charakterisierung auf. Eine Eigentümlichkeit beachte man in op. 19, 2, „Breit über mein Haupt“, und in op. 27, 1, „Ruhe, meine Seele“; hier ist die Stimmung nur durch nebeneinandergesetzte, schwer wuchtende Akkorde gemalt, es ist gewissermaßen Farbenfleck neben Farbenfleck gesetzt — also musikalischer Impressionismus. Die Melodik von 19, 2, ist ein seltsames Gemisch von Banalität und Tiefe. Ein ebenfalls einfaches, sehr ansprechendes Lied ist in op. 32, 1, „Ich trage meine Minne vor Wonne stumm“. In op. 31, 3, tritt die Unruhe in der Modulation unangenehm auffällig hervor; Takt für Takt schillert in anderen Tonarten. Großzügig angelegt sind die „Heimliche Aufforderung“ und „Cäcilie“. Aus op. 56 sei noch „Gefunden“ erwähnt, das einfach und interessant gestaltet ist, wenn es auch dem Goetheschen Gedicht in keiner Weise ebenbürtig ist. „Mit deinen blauen Augen“ aber, das melodisch und wohllautend anfängt, wird durch den Prasselregen von Dissonanzen in der vorletzten Zeile in seiner Wirkung vollständig zerstört.

Noch ein kurzes Wort über die Lieder mit Orchesterbegleitung. „Nächtlicher Gang“ ist einer von den Strauß'schen Witzen; was er hier mit Tamtam, Xylophon, großer Trommel usw. für Orchestergeräusche zustande bringt, das wirkt direkt belustigend. Das „Notturno“ verlegt seinen Schwerpunkt ebenfalls auf realistische Schilderungen. Chromatische Gänge in den Holzbläsern, wimmernde Geigen, eine polyphone Krabbelei in allen Stimmen erzeugen Wirkungen, die mit allem möglichen, nur nichts mit dem Begriff „Kunst“ zu tun haben.

Es erübrigt noch ein Hinweis auf op. 34, Zwei 16stimmige Gesänge für gemischten Chor, „Der Abend“ und „Hymne“. Der Chorapparat ist im ersten Lied in vier Gruppen von je vier Stimmen geteilt, im andern stehen drei vierstimmige einem vierten vierstimmigen

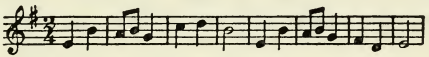
Chor gegenüber. Durch reiche kontrapunktische Arbeit wird ein interessantes polyphones Gewebe geschaffen, das stellenweis freilich recht undurchsichtig wirkt.

Im Anschluß an Strauß gedenke ich noch eines Komponisten, der einige Themen aus Strauß' Heldenleben in eines seiner Werke verwob und dadurch dieses Werk in den Vordergrund des Interesses rückte. Es ist das

77. Heinrich G. Noren

und seine Orchestervariationen mit dem häßlichen Namen „Kaleidoskop". Der Komponist hat selbst eine Einführung in sein Werk geschrieben, der ich das folgende entnehme.

Das Thema der Variationen lautet:

206. 

Die erste Variation bildet eine freie Improvisation über dieses Thema; die zweite wandelt es um und gibt ihm den Charakter eines melancholischen Reigens; die dritte behandelt es in Form eines lustig kichernden Scherzo; die vierte gießt andachtsvollen Schimmer darüber; die fünfte gibt ihm, unterstützt durch Schalmeienklänge, einen ländlichen Charakter; die sechste ist ein slavischer Tanz, die siebente ein Kanon, die achte eine Mazurka. Und nun kommt die Hauptsache, Nr. 9, „An einen berühmten Zeitgenossen". Noren kombiniert hier sein Thema mit dem Hauptthema und dem Widersacherthema aus Strauß' Heldenleben und unterwirft die letzteren geradezu erstaunlichen kontrapunktischen Künsten. Nach einer gewaltigen Steigerung schließt das interessante und geistvolle Werk mit einer choralartigen Fassung des Originalthemas.

II. Außerdeutsche Komponisten.

A. Skandinavier.

78. Edvard Grieg.

* 15. Juni 1843 in Bergen, † 4. Sept. 1907 in Bergen.

Grieg spricht sich über sein Lebenswerk folgendermaßen aus:

„Künstler wie Bach und Beethoven haben auf den Höhen Kirchen und Tempel errichtet. Ich wollte, wie es Ibsen in einem seiner letzten Dramen ausdrückt, Wohnstätten für die Menschen bauen, in denen sie sich heimisch und glücklich fühlen. Mit anderen Worten gesagt: Ich habe die Volksmusik meines Landes aufgezeichnet. In Stil und Formgebung bin ich ein deutscher Romantiker der Schumann-Schule geblieben; aber zugleich habe ich den reichen Schatz der Volkslieder meines Landes ausgeschöpft und habe aus dieser bisher noch unerforschten Emanation der nordischen Volksseele eine nationale Kunst zu schaffen versucht."

Gehen wir einige der bekanntesten und beliebtesten Kompositionen Griegs durch. Von seinen Orchesterwerken ist wohl am bekanntesten die Musik zu Ibsens Drama „Peer Gynt"; vier der besten Sätze aus dieser Bühnenmusik hat Grieg herausgegriffen und zu einer Suite vereinigt. Peer Gynt ist ein wilder, störrischer Bursche, der auf seinen Fahrten auch in die Halle des Bergkönigs (letzter Satz der Suite) kommt, wo ihn die Zwerge und Gnomen zwicken, zwacken und foltern, bis die Halle durch den Klang ferner Glocken zusammenstürzt. Peer Gynt baut sich nun eine Hütte im Walde, wo er mit seiner Braut Solveijg lebt, sie aber verläßt und an das Sterbebett seiner Mutter Ase eilt; Ases Tod heißt der dritte Satz der Suite — ein wehmütig stilles Stück, in dem einige harmonische Feinheiten überraschen. Nun begibt er sich auf weitere Irrfahrten, kommt auch nach Arabien, wo ihn der zierliche Tanz Anitras (zweiter Satz) durch seine schlanke Grazie entzückt. Schließlich gelangt er wieder in die Heimat und stirbt in den Armen Solveijgs, die das schwermütige „Solveijgs Wiegenlied" singt. Zu er-

wähnen ist noch der Suite erster Satz: Morgenstimmung: wir glauben an einem der nordischen Fjorde zu stehen, wo die Sonne ihre tanzenden Lichter (— Flötentriller —) auf die Wellen wirft.

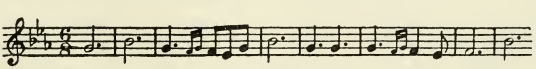
Auch die Musik zu „Sigurd Jorsalfar" (Sigurd der Kreuzfahrer) ist ursprünglich Bühnenmusik. Am bekanntesten ist der famose, ausgedehnte Huldigungsmarsch.

Die Konzertouvertüre „Im Herbst" ist Stimmungsmusik mit spezifisch nordischem Charakter; die Gedanken, die die Seele erfüllen, wenn der Sturm durch die Bäume fegt, und die Sehnsucht nach dem Frühling sich regt.

Die „Holberg-Suite" für Streichorchester im alten Stil ist gelegentlich des zweihundertsten Geburtstages von Ludwig Holberg geschrieben worden; die alten Formen sind in köstlicher Art durch Rhythmus, zopfige Verzierungen usw. nachgeahmt worden; so in der „Air" mit ihrer nicht ernst zu nehmenden Schwermut, oder in dem lustigen „Rigaudon", einer alten Tanzform, die den effektvollen Abschluß der Suite bildet.

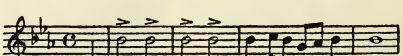
Ich nenne weiter die „Zwei elegischen Melodien" für Streichorchester, deren Namen für sich spricht, und die „Herzwunden" und „letzten Frühling" nicht nur durch die Gestaltung ihrer Melodie, sondern auch durch eine ganz aparte Harmonik auszudrücken versuchen. In Griegs Kammermusik spielen die Violinsonaten eine gewisse Rolle. Vor allen Dingen die große Sonate in E-moll, op. 45, deren erster Satz in wilder Leidenschaft emporbrandet; das zweite Thema

207.



ist besonders charakteristisch für Grieg; man beachte, daß der 3. und 4. Takt eigentlich nur eine ausgeschmückte Wiederholung der ersten 2 Takte sind; man beachte ferner im 5. Takte die Wiederholung des g, das mehrmalige Ansetzen oder Ausholen, ehe die Melodie weitergesponnen wird — das sind Griegsche Stileigentümlichkeiten, die uns jedes Werk von dem Meister sofort erkennen lassen. Der zweite Satz der vorliegenden Sonate ist eine liebliche Romanze, deren stiller Frieden durch einen erregten Mittelsatz (— auch hier wieder das Ausholen der Melodie!) unterbrochen wird. Den letzten Satz zeichnet eine ungebändigte Wildheit aus.

über leeren Quinten beginnt es unheilverheißend! Das zweite Thema stampft in einem fast brutalen Draufgängertum einher:

208. 

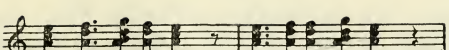
Da — mitten in der Brunst dieser Leidenschaften eine von Klaviertriolen umrankte Kantilene in der Geige, wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt — dann rast das Stück in widerhaarigen Rhythmen zum Ende!

Ganz das Gegenteil zeigen die beiden anderen Violinsonaten. Fr. Niecks sagt über op. 8: „Der erste Satz spricht von Tat und Kampf mit den Elementen, der zweite von Ruhen und Genießen des Heims. Mit kräftigem Stoß schleudert uns der letzte Satz wieder mutten in das hastige Leben hinein; hier gibt es Kraft und Feuer im Überfluß, aber auch an kontrastierenden, schwermütigen Perioden ist kein Mangel. Es ist, als ob Grieg in diesem Satze auf den Flügeln von Nonenakkorden nach oben entschwebt. Die zweite Violinsonate endlich beurteilt Schjelderup als das Geschenk an die Welt von einem Manne, der auch den kalten Nebeln der Nacht ausgesetzt war und die Bedeutung von Kummer und Enttäuschung erfahren hat.

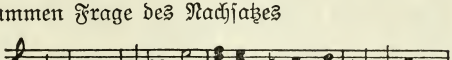
Der erste Satz der Cellosonate, op. 36, braust wie die Brandung nordischer Fjorde am Hörer vorüber. Der zweite Satz singt ein ruheloses Lied von ewiger Sehnsucht; am Schluß schlägt wohl auch die Hoffnung ihr großes Kinderauge auf. Der dritte Satz aber lacht und weint, tanzt und träumt mit dem Volke Skandinaviens (sehr hübsch ist das Pizzicato des Cello verwendet), bis der Duft des heimischen Bodens wieder die Wogen der Sehnsucht heranrauschen läßt.

Das Streichquartett, op. 27, enthält gleichfalls hervorragende Schönheiten; zum Beispiel die wunderliebliche Romanze, die den zweiten Satz bildet. Zum ersten Thema des ersten Satzes verwendete Grieg ein Motiv, dem wir in seinem „Spielmannslied“ wieder begegnen.

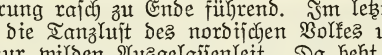
Nun komme ich zu dem Klavierkonzert in A-moll, „dem schönsten seit Schumann“, wie Niemann in seinem Buch „Die Musik Skandinaviens“ sehr richtig schreibt. Ein dumpfer Paukenwirbel, ein in zuckenden Rhythmen hinabstürmender Lauf im Klavier — so beginnt der erste Satz, und dann schlägt das erste Thema seine Kinderaugen auf

209. 

mit der stummen Frage des Nachsatzes

210. 

Gleich darauf huschen neckische Kobolde, flimmernde Irrlichter vorüber; der Wanderer hält eine Zwiesprache mit solch einem seltsamen Fabelwesen (Kanon in Klavier und Oboe), dann beginnt das zweite Thema mit seinem sehnsuchtschwellenden Gesang, und dieses Sehnen steigert sich, bis das Orchestertutti barsch dazwischenfährt. Den Gipfelpunkt des ersten Satzes bildet eine brillant geschriebene, mit allen Fasern im Klaviersatz wurzelnde Kadenz. Der zweite Satz beginnt mit einer längeren Orchestereinleitung, das Klavier streut dann wundersame Brocken dazwischen, die wie Harfengetön und Vogelgezwitscher klingen, und nimmt endlich das Thema des Vorspiels selbst auf, es in großer Steigerung rasch zu Ende führend. Im letzten Satz aber regt sich die Tanzlust des nordischen Volkes und steigert sich bis zur wilden Ausgelassenheit. Da hebt plötzlich ein schönes Kind zu singen an:

211. 

und sein Lied entrückt alle dem irdischen Dasein (man vergleiche die an diese vier Takte unmittelbar sich anschließenden „erdentrückenden" Modulationen!), dann stimmen sie mit ein, bis schließlich der wilde Reigen wieder sich zu seinem Recht verhilft.

Wenn ich über Griegs Klavierstücke sprechen soll, so bin ich in Verlegenheit, wo ich anfangen und wo ich aufhören soll, so groß ist der Reichtum seiner Gaben im allgemeinen, so groß die Fülle der Schönheiten im einzelnen. Da ist zum Beispiel die Sonate in E-moll mit dem gedrungenen, kernigen Hauptthema des ersten Satzes und der innigen Märchenerzählung des zweiten Satzes. Der letzte Satz macht auf mich immer den Eindruck, als ob ein toller Geisterspuk (erstes Thema) eine fromm ihres Weges ziehende Prozession (zweites Thema) umtanzte. Entzückend sind die Szenen aus dem Volksleben, op. 19, und besonders anschaulich der „Norwegische Brautzug im Vorüberziehen"; echt Grieg auch die sprudelnde

Lustigkeit des Karneval. Unter den lyrischen Stücken ist das beliebteste „Schmetterling", ein liebes, kapriziöses Ding, das von Blume zu Blume flattert; in „Einsamer Wanderer" können wir eine andere Eigentümlichkeit Griegs beobachten: nämlich die, die Melodie der Oberstimmen im Baß mitgehen zu lassen, dadurch erhält das Ganze etwas merkwürdig sehnend Unbefriedigtes. Ein Meisterstücklein musikalischer Kleinmalerei ist „Vöglein"; einträchtiglich sitzt die Schar der gefiederten Sänger beisammen: da naht von fern der Feind: das Kätzchen! Hei, wie das piepst und aufgeregt durcheinanderflattert, so daß am Ende die Katze nichts hat als — das Nachsehen! „Erotik" ist ein Stück gesunder Sinnlichkeit, in einen engen Rahmen gebannt, eine traute Zwiesprach zwischen Mann und Weib, die sich zu trunkener Glückswonne steigert und in süßer Ermattung endet. Ich müßte noch die niedliche, wiegende Berceuse, den reizenden etwas Chopinisch angehauchten Walzer erwähnen — aber wie gesagt, es ist dann schließlich des Schwelgens kein Ende.

Auch über die Lieder Griegs kann ich mich nur im allgemeinen verbreiten. Es weht uns auch aus ihnen der Duft seiner nordischen Heimat entgegen, ruft auch wohl gelegentlich einen warmen Gefühlsausbruch hervor, wie im Schluß von „Auf der Reise zur Heimat". Griegs interessante Harmonik kann man am besten studieren in „An einem Bache", während in „Ich liebe dich" der Einfluß Wagners nachweisbar ist.

Endlich sei noch der Chorwerke „Landerkennung", eine kraftvolle Ballade, und „Olaf Trygvason" gedacht, letzteres melodisch nicht gerade sehr tief schürfend, aber außerordentlich wirkungsvoll.

Grieg war einer der größten Meister in kleinen Formen. Seine Klaviersachen sind heute Hausmusik im besten Sinne des Wortes geworden. Alles, was er schrieb, ist mit seinem Herzblut getränkt, und wenn schon gelegentlich einmal der Verstand mehr beteiligt ist als das Herz, so sind seine Werke doch immer und auf jeden Fall die Früchte eines geistreichen und originellen Kopfes, und wurden mit vollen Händen und in fein geschliffenen Formen geboten; ihr Duft, ihre Eigenart, ihre köstliche Frische werden noch eine Welt nach uns entzücken!

79. Christian Sinding.

* 11. Jan. 1856 in Königsberg i. Pr.; lebt in Christiania.

Sindings Kunst ist im großen ganzen herber als die Griegs, man könnte sagen: sie ist epischer und versenkt sich darum nicht so oft in lyrische Kleinmalerei. Bei ihm ist alles größer angelegt, darum wohl auch gelegentlich rauher, wie in der großen Symphonie in D-moll, einer der bedeutendsten Schöpfungen des musikalischen Nordens. Wagner hat viel Einfluß auf Sinding gehabt; auch Brahms, so daß sein Stil nicht immer die persönliche Eigenart zeigt wie der Griegs. Sein Trio op. 23 ist zum Beispiel ein solches Gärungsprodukt, viel zu unruhig in der Modulation, darum in der harmonischen Gesamtanlage nicht einheitlich wirkend. Diese Buntheit der Modulation fällt auch bei dem großen Klavierquintett in E-moll auf, das sonst einen nordischen Charakter zeigt. Im ersten Satz begegnen wir einem zweiten Thema von reizender, kristallener Klarheit. Dagegen enthält der zweite viel chromatische Süßlichkeiten. Der dritte ist zu lang geraten, und die harmonischen Kühnheiten im vierten erscheinen ein wenig gesucht. Die Klaviermusik aber hat er um eine Anzahl vorzüglicher Gaben bereichert. Da ist sein „Frühlingsrauschen" aus op. 32, dessen Schwung Niemanns Worte beweisen: „Al fresco im großen, leidenschaftlichen Zuge, im glänzenden, wirkungssicheren und virtuosen Klaviersatz zu entwerfen und ohne viel Details auszuführen, das ist sein Fall."

Dann ist zu nennen die entzückende Suite für Klavier, die archaisierende Tendenzen verfolgt, das heißt: die Formen und den Geist vergangener Jahrhunderte wieder aufleben lassen will. So huldigt Sinding in diesem Werk bald dem Rokoko, bald Johann Sebastian Bach, bald dem italienischen Meister Skarlatti.

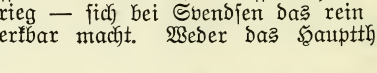
Sein grandioseſtes Werk auf diesem Gebiet aber sind die prachtvollen Variationen in Es-moll für zwei Klaviere, deren hervorragende virtuose Brillanz für manches, was akademisch kühl, und manches, was harmonisch — sagen wir: bei den Haaren herbeigezogen wirkt, entschädigt. Sinding hat auch viele Lieder geschrieben, unter denen sich viel Großes, aber auch viel Treuherziges und Schlichtes befindet. Eine rührend naive Frömmigkeit spricht aus „Maria Gnadenmutter"; den Stil mittelalterlichen Gepränges trifft die dorische Tonart (das heißt ein D-moll ohne b) in „Es starben zwei Schwestern".

80. Johann Svendsen.

* 30. Sept. 1840 in Christiania; lebt in Kopenhagen u. a.

Eine der interessantesten nordischen Künstlererscheinungen! Er führte sich in Deutschland ein durch sein Oktett für Streichinstrumente, op. 3. Es ist von selbständiger, nicht besonders üppiger, aber anmutiger, echt musikalischer Erfindung; herzhaft, frisch empfunden und durchaus organisch entwickelt. In dem Streben nach einheitlicher Stimmung wird der Komponist oft einseitig, indem er zu lange an denselben Motiven und Rhythmen kleben bleibt und es versäumt, durch scharf kontrastierende Themen und frei eintretende Episoden zu wirken. Der erste Satz, dessen kräftiges, achttaktiges Thema von allen Instrumenten unisono aufgepflanzt wird, erfreut durch herbe Frische; das Scherzo, ein zwischen Elfentanz und Walpurgisnacht hin und her wirbelndes Allegro, bringt hübsche Klangeffekte und humoristische Wendungen! Eine schlichte Liedmelodie beherrscht das Andante, das nur zu gedehnt und in der Durchführung monoton wird. Am wenigsten befriedigt das Finale mit seiner zweideutigen Lustigkeit und sehr langwierigen Ausspinnung. Spezifisch Nordisches weht nur wie ein leichter, salziger Hauch über das Ganze, nicht eigensinnig und aufdringlich." (Hanslick.) Durch strenge Formenschönheit zeichnet sich auch das Streichquintett in C-dur aus. Es stellt und löst keine großen Aufgaben, aber es befriedigt durch seinen durchaus musikalischen Charakter. Das Thema der Einleitung zum ersten Satz wird als Thema des Allegro selbst benutzt. Das zarte Andante wird ausgedehnten Variationen unterworfen, das Finale interessiert durch seine frische Rhythmik.

Auch als Symphoniker hat Svendsen sich mit Erfolg betätigt. In der Entwicklung seiner Symphonie in D spielen die schroffen, unvermittelten Kontraste eine große Rolle; eine liebliche Idylle ist der zweite Satz, besonders hübsch der friedliche Gesang des Horns, den die Streicher pizzicato begleiten. Das Scherzo verarbeitet eine Menge frischer, launiger Einfälle, der letzte Satz fällt ein wenig ab. Ein Beispiel wird dartun, wie spärlich — im Verhältnis zu Grieg — sich bei Svendsen das rein nordische Element bemerkbar macht. Weder das Hauptthema des ersten Satzes:

212. 

noch das des Andante

213.

sind ausgesprochen nordisch; letzteres klingt sogar sehr deutsch!

Noch mehr deutsch, ja sich sogar vielfach stark an deutsche Vorbilder anlehnend, ist die Symphonie in B-dur, die im ganzen auf einen mehr elegischen Grundton abgestimmt ist. Beim ersten Satz hat Schumann, beim zweiten Brahms, beim dritten Schubert Pate gestanden. Dieser dritte Satz ist der am wenigsten von melancholischen Zügen angekränkelte. Er schlägt pastorale Töne an.

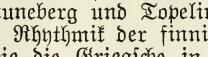
Ein außerordentlich lebendiges und farbenprächtiges Bild einer indischen Sage entrollt die symphonische Dichtung „Zorahayde"; sie ist leider in den letzten Jahren aus den Konzertprogrammen verschwunden; dagegen begegnet man sehr häufig im Reportoir der Geiger der Romanze für Violine und Orchester in G-dur, ein — wie Niemann sagt — süß-schwärmerisches, in helle, bunte, nordische Farben getauchtes Stück, das infolge seiner unverwüstlichen Melodik immer dankbar sein wird.

---

81. Jean Sibelius.

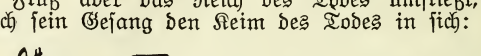
* 8. Dez. in Tawastehus, lebt in Kerava bei Helsingfors.

Sibelius ist augenblicklich der bedeutendste Komponist Finnlands. Seine Musik ist „reine Heimatkunst. Äußerlich schon künden dies seine Vorwürfe: Gestalten heimischer Runengesänge, das Nationalepos „Kalevala", Dichtungen der Nationaldichter Runeberg und Topelius. Seine Musik zeigt die Melodik und Rhythmik der finnischen Volksweisen ebenso unverfälscht wie die Griegsche in Norwegen. Sie ist unmittelbarer Ausfluß der Volksseele, denn sie ist eine Musik träumender, süßer Melancholie, tiefen Schmerzes — Sekunddissonanzen mit schweren, seufzerartigen Ausrufen

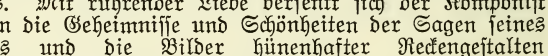
214. 

sind in ihr häufig —, brennender, vorwärtsstürmender Sehnsucht, stiller Hoffnung, harten Trotzes . . . Sibelius' Kunst ist eine tiefernste, düstere, graue, fast nie blickt bei ihm ein Sonnenstrahl durch die Wolken einer sich in Sehn-

sucht und Schmerz verzehrenden, aber eben darum so echt heimatlichen musikalischen Grundstimmung." Ich lasse dieser ausgezeichneten allgemeinen Charakteristik Niemanns die Besprechung einiger Werke folgen, die in den deutschen Konzertsälen heimisch geworden sind. Hierzu gehört in erster Linie die symphonische Dichtung: „Der Schwan von Tuonela", die uns diesen märchenhaften Vogel auf seinem Zug auf dem schwarzen Fluß vorführt. Wie der schwarze Fluß aber das Reich des Todes umfließt, so trägt auch sein Gesang den Keim des Todes in sich:

215. 

Eine Symphonie in E-moll ist sehr frei in der Form und fußt in der Erfindung ganz und gar auf dem Boden der finnländischen Volksmusik. Besonders charakteristisch scheint mir für Sibelius das Bestreben zu sein, kleine Themen auszuarbeiten und in das große Gewebe der ganzen Arbeit zu verflechten. „Eine Sage", ebenfalls eine symphonische Dichtung, ist wohl ein Ausdruck, und zwar ein ergreifender, des Schmerzes über das Geschick seines Volkes. Mit rührender Liebe versenkt sich der Komponist hier in die Geheimnisse und Schönheiten der Sagen seines Landes und die Bilder hünenhafter Reckengestalten tauchen dann in seiner Seele auf:

216. 

Ich erwähne ferner die Klaviersonate in F-dur, deren Mittelsatz in die Stimmung des geistlichen Volksliedes mit seiner antikisierenden Harmonik getaucht ist, deren erster und letzter Satz eine frische und gesunde Melodik zeigen. Ein feinsinniges Stück ist die Ballade für Mezzosopran und Orchester „Des Fährmanns Brücke"; interessant ist das Lied „Ich möchte, ich wär' im Indialand", wo der Komponist den ganzen Reichtum orientalischer Pracht vor unsere Seele zaubert. „War es ein Traum?" ist außerordentlich packend und dürfte wohl stets des Beifalls sicher sein.

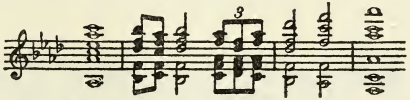
B. Engländer.

82. Edward Elgar.

* 2. Juni 1857 in Broadheath bei Worcester, lebt in Malvern.

Vornehmlich durch drei Werke hat Elgar sich einen Namen auch außerhalb seines Vaterlandes gemacht: durch zwei Oratorien und ein symphonisches Werk, denen ich einige Bemerkungen widmen will. Das bedeutendste ist das Oratorium „Die Apostel". Ich schrieb bei der ersten Aufführung des Werkes auf dem niederrheinischen Musikfest in Köln 1904 in der „Rheinischen Musikzeitung" folgendermaßen: „Es sind Bibelworte, die in freier Behandlung und Zusammenstellung den Text bilden, und zwar ist nach einem einleitenden, die Aufgabe und segensreiche Arbeit der Sendboten Gottes überhaupt preisenden Chor in dem ersten Teil die Berufung der Apostel geschildert. Gleich in dem Anfangschor zeigt sich die Eigentümlichkeit der Elgarschen Tonsprache als ein durch und durch moderner Musikstil, der die religiöse Weihe der Parsivalmusik mit der weltlich-sinnlichen Farbenglut der Tristanchromatik verbindet, und die oft zwar gesucht, immer aber neu und eigenartig behandelten, scharf umrissenen leitmotivischen Gedanken mit üppigen Orchesterfarben koloriert. Der einleitende Prolog arbeitet einen Gedanken von Bedeutung, von rhythmischem und harmonischem Interesse durch:

217.

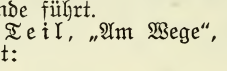


Dieser Gedanke liefert in reicher polyphoner Behandlung das Orchestermaterial zu dem Chore, der, wie gesagt, die Aufgabe der Apostel besingt. Ein Tenorrezitativ erzählt (ähnlich wie der Bachsche Evangelist), wie Jesus auf den Berg ging, zu beten; der nun folgende Satz schildert die Nacht auf dem Berge und die Verkündigung der Engel. Ferne Schalmeienklänge geben die Stimmung wieder. Dann beginnt es zu tagen. Das Horn Schofar ruft sein es-c in die Dämmerung; die Wächter auf dem Tempeldach verkünden: „Es tagt!", und seltsam abgerissene Harmonien huschen wie die ersten Strahlen der Sonne über den hallenden Klang des Schofar. Und wie es heller und glän-

zender dem leuchtenden Morgen entgegengeht, stimmt der Chor im Tempel den Morgenpsalm an, der bei aller Einfachheit der Harmonie doch ein schön verschlungenes Gewebe kunstvoller Stimmführung zeigt. In das Orchesternachspiel klingt wieder das Horn Schofar hinein, Trompeten erschallen, Harfen rauschen auf, buntschillernde Akkorde erheben sich über dem Orgelpunkt e: In hehrer Majestät naht der Tag. Christus wählt seine 12 Apostel und der Chor knüpft hieran seine Betrachtung; Johannes, Petrus und Judas vereinigen sich mit ihm zu einem Ensemble, das, auf ein winziges Motiv aufgebaut, zu einer grandiosen Steigerung „der Herr hat sie erwählt" mit breit ausladender Melodiezeichnung führt. Dann wird das Kolorit weicher; Frauenstimmen vereinigen sich, im Orchester wallen leise Terzentriolen, bis schließlich Jesus selbst seine Stimme erhebt: „So send' ich Euch nun aus!", und die ganze Episode zu Ende führt.

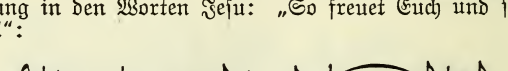
Im zweiten Teil, „Am Wege", dem als Hauptmotiv zugrunde liegt:

218.



rezitiert Jesus die Seligpreisungen, die der Chor jedesmal auslegt; auch Maria, Johannes, Petrus beteiligen sich hieran. Da das Orchester sehr spärlich behandelt ist, so kommt es hier zu Gesangensembles von sehr schöner Wirkung. Den Höhepunkt aber erreicht die melodische Zeichnung in den Worten Jesu: „So freuet Euch und seid getrost!":

219.

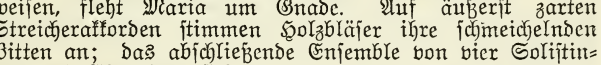


In zartester Färbung schließt dieser Teil.

Im dritten Teil erzählt zunächst der Evangelist, daß die Jünger übers Meer gen Capernaum fuhren. Dann hören wir in der Burg von Magdala Maria Magdalena ihre rührenden Klagen anstimmen. Das Orchester schildert ihre Seelenqualen durch Quintenparallelen in den Bässen, durch schluchzende, abwärtsschreitende Sextakkorde und eine weinerliche Chromatik. Diese Klagen werden unterbrochen durch einen Chor, der in leichten $^6/_8$-Rhythmen die Freuden des Wohllebens und den Genuß preist. Auch hier ist auf a als Orgelpunkt mit großem Geschick ein erstaunlicher

Reichtum an chromatischer Harmonik entfaltet. Doch die Freude verwandelt sich in Trauer. Magdalena sieht wie in einer Vision das Schiff auf dem Meer; ein Sturm erhebt sich, hochauf rauschen die Wogen; da naht Jesus (chromatisch abstürzende Sextakkorde mit übermäßiger Quarte); er wandelt auf den Wellen (Tremolo auf dem hohen F); ein charakteristisches Tongemälde entrollt sich: Streicherfiguren schildern die wogende Flut, ein mühsames Hornmotiv das mühsame Rudern der Jünger, Triller in den Bässen und zitternde Geigenfiguren ihren Schrecken, als der Herr erscheint. Als die Harmonien herunterstürzen auf Fis-dur, beginnt er sie zu trösten. Sehr schön ist die Kantilene „O du Kleingläubiger!". Dann leiten die bekannten Quintenparallelen wieder zu Magdalenas Gesang über, der aber nun kein Trauerlied mehr ist; die schluchzenden Sextakkorde verstummen allmählich. Die folgende Episode schildert die Berufung des Petrus; die Stelle „Verkündigt allen" mit den beiden arpeggierten Vierteln in jedem Takt hat einen erhaben-feierlichen Charakter, von dem die folgende Szene, Maria Magdalena und der Herr, sich sehr schön abhebt. Während die Frauen den Herrn auf die Sündhaftigkeit des seine Füße salbenden Weibes hinweisen, fleht Maria um Gnade. Auf äußerst zarten Streicherakkorden stimmen Holzbläser ihre schmeichelnden Bitten an; das abschließende Ensemble von vier Solistinnen und Chor baut sich auf dem einfachen Motiv auf:

220.



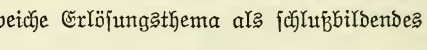
War der erste Hauptteil vorwiegend lyrischen Charakters, so beginnt der zweite ungleich dramatischer, nachdem uns in der kurzen Orchestereinleitung harmonische Wendungen von früher gegrüßt und auch der rezitierende Tenor bekannte Töne angeschlagen hat. Die Apostel versichern in lebhafter Polyphonie ihre Treue; die Ratlosigkeit der Hohenpriester begleiten aufgeregte Sechszehntriolen und aufstürmende chromatische Gänge; den Treubruch Judas' nachschlagende Blechbläserakkorde, während den Klang der Silberlinge ein eigenartig hart klingendes Quintenmotiv illustriert. Die Reue Judas' ist in aufgeregten Gegenreden mit den Priestern anschaulich geschildert, das schrille Motiv der Silberlinge taucht wieder auf. Judas' Verzweiflung macht ernsten Betrachtungen Platz, die dem Orchester mancherlei Stoff zu Tonmalereien (wie den in dünne Luft

zerflatternden Geist) geben und von dem frommen Chor der Tempelsänger, wie von dem stärker und stärker anschwellenden „Kreuzigt ihn!“ des Volkes unterbrochen werden, bis das Orchester nach einem viertaktigen Aufbäumen mit drei Sechszehnteln jäh abbricht und der Chor der Tempelsänger im verhallenden Pianissimo schließt: „Er wird vergelten ihre Missetat.“

Über die Golgatha-Episode wird kurz hinweggegangen; Klagen des Johannes und der Maria leiten über zu einer Stimmung wie am Anfang des ganzen Werkes: Der Morgen am Grabe. Das Horn Schofar ertönt, die Wächter begrüßen den Morgen mit denselben Phrasen wie vorher; die Engel und der Frauenchor stimmen ein leises Halleluja an.

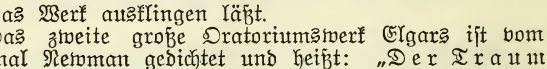
Dann kommt die Himmelfahrt; Jesus grüßt noch einmal seine Apostel und sendet sie in die Welt; das Finale, das sehr breit gesponnen ist, teilt den gesamten gesanglichen Apparat in zwei Teile, im Himmel die Engel und auf Erden die Apostel und die Frauen; es erreicht seinen Höhepunkt in dem Thema:

221.



dem das weiche Erlösungsthema als schlußbildendes gegenübersteht:

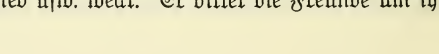
222.



und das Werk ausklingen läßt.

Das zweite große Oratoriumswerk Elgars ist vom Kardinal Newman gedichtet und heißt: „Der Traum des Gerontius.“ Es behandelt den Traum eines Sterbenden vom Tode und der Zukunft der Seele im Jenseits, ist also eine Art „Tod und Verklärung“ (cf. R. Strauß) in Oratorienform. Der erste Teil behandelt den Kampf mit dem Tode. Das Vorspiel gibt eine gedrängte Inhaltsübersicht über das Ganze; das eigentliche Werk führt uns an das Lager des Sterbenden, der die Stimme des Gerichts

223.

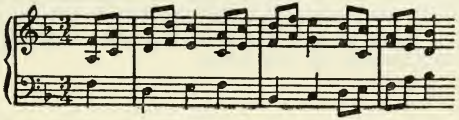


schon zu hören glaubt, die in ihm Angstschauer, neuen Lebenstrieb usw. weckt. Er bittet die Freunde um ihr Gebet,

er legt ein Bekenntnis seines Gottglaubens ab, bis wieder die Todesschauer ihn packen und vor seine geängstigte Seele das Bild des Bösen zaubern, das mit chromatisch aufsteigenden Quarten gemalt wird. Das Gebet der Freunde, das sich zu einem wirkungsvollen Chorsatz auswächst, kann aber die Katastrophe nicht aufhalten. Gerontius stirbt, aber nicht eines qualvollen Todes, sondern seine Seele schreitet, der seligsten Hoffnungen voll, ins Jenseits und Priesterworte begleiten sie. Das Emporschweben wird mit wundervollen Orchesterfarben geschildert und ein hoffnungsfreudiger Chor schließt den ersten Teil.

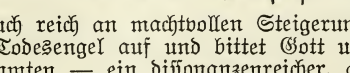
Zu Beginn des zweiten Teiles schwebt die Seele durch das Weltall — von Elgar sehr geschickt in folgender Weise geschildert:

224.



Es klingt diese Stelle im weiteren Verlauf ein wenig an die Blumenmädchen im „Parsival“ an! Ein Engel führt die Seele, dabei ein altertümelndes Halleluja intonierend. Hieran reiht sich ein scharfer Gegensatz: Die Dämonen fordern mit Wutgeheul die Seele für sich; Tonbilder von großer Realistik werden aufgerollt; aber Engel und Seele entschweben diesem Hexensabbat und ihr Ohr umschmeicheln nunmehr die Gesänge der himmlischen Heerscharen, die außerordentlich melodisch unter starker Ausnützung der Terz gestaltet sind. Ein Motiv von großem Liebreiz durchzieht diese Stellen:

225.



die natürlich auch reich an machtvollen Steigerungen sind. Nun tritt der Todesengel auf und bittet Gott um Gnade für die Verdammten — ein dissonanzenreicher, aber nicht unschöner Teil. Nun beginnt das Gericht, dessen musikalische Darstellung sich oft zu gewaltig packender Kraft und Schönheit aufschwingt. Dann klingt das Ganze in feierlicher Friedensstimmung aus.

Das berühmteste Orchesterwerk Elgars aber sind die „Variationen über ein Originalthema“. Dieses Thema ist ein liedartiges, elegisches; die Variationen

werden benutzt, um verschiedene Personen aus Elgars Freundeskreise zu charakterisieren. Das ist aber nur nebensächlich; auch ohne dieses „Programm" wirken diese Variationen durch ihren rein musikalischen Gehalt und die vornehme Art der Gestaltung.

Ich erwähne nun noch die Konzertouvertüre „Im Süden", ein schwungvolles, an Steigerungen reiches, durch die Kunst der thematischen Arbeit verblüffendes und die orchestralen Farbenwirkungen anregendes Stück, das nur etwas zu lang geraten ist. Endlich gedenke ich noch einer eigentümlichen Schöpfung: op. 47, „Introduktion und Allegro" betitelt, und für Streichinstrumente in der Weise geschrieben, daß dem vollen Streichorchester ein Streichquartett konzertierend gegenübertritt. In der Introduktion werden wir mit den Themen bekannt gemacht; das Allegro ist ein strenger, außergewöhnlich langer Sonatensatz, der sogar in der Durchführung eine Doppelfuge über die Hauptthemen in sich birgt.

---

83. Frederick Delius.

* 1863 in Bradford.

Ein geistreicher Kritiker schrieb einmal über Delius' Musik, sie sei eine Musik, die verdrießlich mache. Ich kann mich diesem Urteil voll und ganz anschließen, obwohl ich mich dadurch in Gegensatz bringe zu einem seiner Biographen, der Delius in den Himmel hebt. Der Kuriosität halber seien aber einige von Delius' Kompositionen erwähnt; man möge daraus ersehen, wie weit sich ein Komponist in der Wahl seiner programmatischen Vorwürfe verirren kann, und wie unsere herrliche Tonkunst gemißbraucht werden kann, Situationen widerspiegeln zu müssen, die weder mit ihr, noch mit der Kunst überhaupt etwas zu tun haben! Da ist eine „Norwegische Suite" für großes Orchester. Wir lesen bei Ehop, daß der erste Satz in einem gelungenen Fugato die durcheinanderschwirrende Parlamentsstimmung" zum Ausdruck bringe. Im zweiten Satz spiegeln sich „die idealistische Auffassung des Reichstagsbeschlusses im Volke" wieder!!! Ich will die Leser dieses Büchleins nicht mit der weiteren Aufzählung ermüden, sondern — um ganz unparteiisch zu erscheinen — Dr. Leopold Schmidt reden lassen, der nach der Berliner Aufführung der „Appalachia" (Appalachia ist in der Sprache der Indianer der Name für Amerika; Delius verwendete ein altes Negerlied als Leitmotiv des

Werkes) schrieb: „Hört man Delius' Kompositionen, so möchte man nicht glauben, daß der Mann in Paris lebt, der schönheitstrunkensten Stadt der Welt, so unerquicklich, ja häßlich klingt das meiste, was er schreibt. Und man merkt, es ist eine bewußte, gewollte Häßlichkeit, wie sie nur ein dekadenter Sinn erträumen kann. Das Beste, was man dem Werke nachsagen kann, ist die Einheitlichkeit, mit der dieser an sich unerfreuliche Stil festgehalten ist, und eine gewisse Zartheit. Delius verwendet bei aller Kompliziertheit seine Mittel diskret, er ist dabei ein Meister in der Kolorierung und Harmonisierung, und so wie hier der Stoff es gebietet (die Wiedergabe von Eindrücken exotischer Landschaft und traumseliger Stimmungen), weiß er leuchtende und eigenartige Farben aufzutragen. Da aber die Konturen seines Tonbildes verschwommen, sein Inhalt dürftig und eintönig, ist die schließliche Wirkung Langeweile und Unbefriedigung.

C. Franzosen, Belgier, Niederländer.

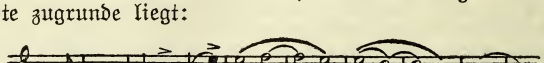
84. Hector Berlioz.

* 11. Dez. 1803 in Côte St. André, † 8. März 1869 in Paris.

Berlioz ist der erste bedeutende französische Programmusiker, das heißt: seinem Schaffen liegt die Absicht zugrunde, mit der Musik bestimmte Vorgänge, teils innere, teils äußere, darzustellen. Er geht damit in der Form und in den Mitteln der Darstellung weit über alles bisher Dagewesene hinaus. Seine Kunst der Instrumentation ist blendend, faszinierend; der Umfang seiner Werke oft ungeheuerlich; seine Stoffe phantastisch-romantisch; leider aber sind seine Ideen nicht immer kraftvoll und originell genug, um eben dieser genannten Äußerlichkeiten entbehren zu können. Er übte auf Liszt und Genossen den stärksten Einfluß aus. Sein erstes großes Programmwerk ist die

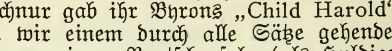
„Symphonie fantastique" (Episode de la vie d'un artiste). Das monströse Programm dieses Werkes ist folgendes: Ein Tonkünstler wird von seiner Geliebten verschmäht, sucht sich mit Opium zu vergiften und hat in diesem Giftrausch die wildesten Träume: daß er die Geliebte

ermordet habe und darum zum Richtplatz geschleppt werde, wo ihn allerhand Spuk umschwirrt und schließlich ein toller Hexensabbat anhebt. Die Symphonie zerfällt in fünf Sätze, denen ein Leitmotiv, eine idée fixe, die Erinnerung an die Geliebte zugrunde liegt:

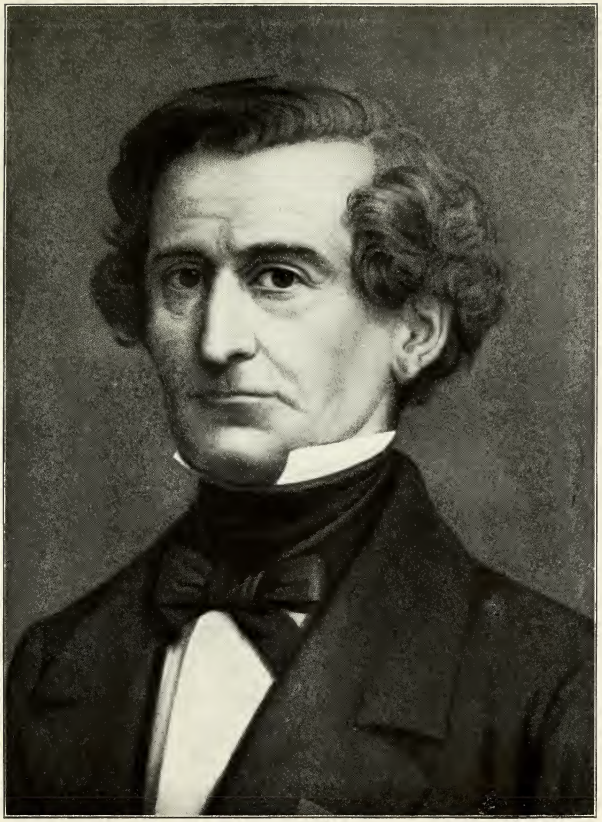
226. 

Der erste Satz schwärmt von den Süßigkeiten und Sehnsüchten der ersten Liebe; der zweite, der den am meisten geschlossenen Eindruck macht, und auf die Form eines deutschen Walzers gestellt ist, schildert ein Ballfest; der dritte schwankt zwischen Naturschilderungen und Gemütsstimmungen hin und her. Das Säuseln des Windes, das Zwitschern der Vögel, des Hirten Schalmei ist mit naturalistischen, oft ganz neuen Farben dargestellt. Auch beim vierten Satz, dem Marsch zum Richtplatz, fällt die geschlossene Form noch angenehm auf; aber die Wendung zum grell Phantastischen setzt hier schon ein; das Fallbeil verrichtet sein Werk, und im fünften Satz kommt der Gerichtete unter die Verdammten, die einen gräulichen Hexensabbat vollführen. Hanslick schrieb einmal: „Dieser letzte Satz wirkt am besten, wenn man ihn — wegläßt." Die zweite Symphonie:

„Harold en Italie" ist zahmer gehalten; dichterische Richtschnur gab ihr Byrons „Child Harold". Auch hier begegnen wir einem durch alle Sätze gehenden Leitmotiv, das immer einem Bratschensolo (als Huldigung für Paganini) übertragen ist:

227. 

Auch hier haben wir pastorale Szenen, die mit Beethovens siebenter Symphonie liebäugeln; so malt gleich der erste Satz, „Harold in den Bergen", solche Naturbilder, zu denen das Bratschensolo als Vertreter Harolds die Staffage liefert. Der zweite Satz schildert einen vorüberziehenden Pilgerzug; anschaulich ist mit plappernden Achteln gezeichnet, wie die Beter ihre Litanei hersagen, wie sie dann einen frommen Hymnus absingen, dessen Klänge sich in der Ferne verlieren, während die stille Nacht heraufzieht. Ein niedliches Genrebildchen ist das Scherzo: „Ständchen in den Abruzzen." Italienische Dudelsackbläser spielen auf und ziehen weiter, während Harold (Bratsche) ihre Melodien träumerisch weiterspinnt. Der vierte Satz schweift



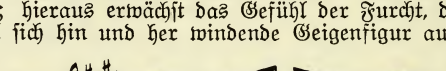
Berlioz

leider wieder ins Gebiet der grausligen Räuberromantik ab; an Harolds Geiste ziehen die Bilder der ersten Sätze vorüber, bis sie eine wüste „Orgie" verschlingt, die auch den Helden vernichtet.

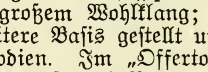
Ein Versuch, die übliche Symphonieform noch mehr aus dem Rahmen zu drängen und melodramatische, opernhafte, kantatenartige Elemente damit zu verschmelzen, ist „Romeo und Julia" nach Shakespeare. Eine Einleitung schildert den Zwist der Parteien und den zum Frieden mahnenden Fürsten. Chorsätze und Sologesänge lösen die Instrumentalstücke ab und verweilen teils beim Inhalt des Dramas, teils bei der Schilderung von Lustbarkeiten oder der Fee Mab. Besonders der zuletzt genannte Satz ist ein geniales Pendant zu Mendelssohns Sommernachtstraummusik. Nun folgt eine Trauermusik, das Leichenbegängnis Julias schildernd; ein Orchestersatz bringt Romeos Tod und das Finale greift auf den Anfang — Streit und Versöhnung der Parteien — zurück.

Von Berlioz' Ouvertüren erwähne ich „Römischer Karneval" mit ihrer sprudelnden Lustigkeit, ihrer Klarheit und ihrem echt französischen Esprit. Daneben die klassisch-symphonisch angelegte „Benvenuto Cellini" mit ihrer pikanten Melodik und ihrer fein berechneten Steigerung. Diesen im ganzen doch mehr lichtvoll gehaltenen Ouvertüren stehen die düster-dämonische „König Lear" und die wilde, stürmische „Corsar" gegenüber als schwächere Gegenstücke. Ins Ungeheuerliche wächst aber Berlioz' Phantasie in seinem „Requiem", das man nicht mit Unrecht als eine Art phantastischen Dramas bezeichnet, zu dem Berlioz den altehrwürdigen Kirchentext mit souveräner Willkür und Weltlichkeit verarbeitet hat, verarbeitet mit einem Aufwand brutaler Mittel. Denn brutal und nichts anderes ist es, wenn Berlioz im Tuba mirum 24 Posaunen, 12 Hörner, 12 Trompeten, 16 Pauken usw. losschmettern und loskrachen läßt, um schließlich wohl äußerlich, aber bei weitem nicht so tief zu wirken, wie zum Beispiel Mozart, der bei derselben Gelegenheit nur eine Posaune verwendet, diese aber durch die Macht des Gedankens wirken läßt! Berlioz teilt sein Riesenorchester in vier Gruppen, die, voneinander getrennt, im Norden, Osten, Süden und Westen Aufstellung nehmen sollen. Ist der Anfang: Requiem und Kyrie, noch ernst, feierlich oder wehmütig resigniert, so bricht in Nr. 2 Dies irae die Feuersbrunst seines Orchesters um so wilder los. Dumpf und hoffnungslos ist der Anfang; er steigert sich zu ängstlichen „dies irae"-Rufen, zu hastenden „Quantus tremor"-Gängen, bis

endlich von allen Seiten das Geschmetter der Bläser erdröhnt und die Männerstimmen unisono ihr Tuba mirum anstimmen. Diese gewaltig emporschäumende Tonflut wird nur einmal beim „mors stupebit" durch schauerliche Pianissimoakkorde unterbrochen. Gegen dieses in schreienden Farben gemalte Bild wirkt das folgende „Quid sum miser" mit seinen zweistimmigen Harmonien fahl und dürftig. „Rex tremendae" beginnt mit markigen Akkorden und energischen Choreinsätzen, dann werden die weicheren Farben der Milde und Barmherzigkeit (qui salvandos) eingemischt; hieraus erwächst das Gefühl der Furcht, das eine angstvoll sich hin und her windende Geigenfigur ausdrückt:

228. 

Endlich stürmt das ganze Streicherchor zweimal in wilder Flucht zur Höhe, zerschellt aber an dem „confutatis maledictis", das ihm der Chor entgegenschleudert. Die Koda ist sehr innig und stimmungsvoll, obwohl sie dreimal durch die Höllenfackel des „Rex tremendae" grell überleuchtet wird. Der folgende Teil, „quaerens me", ist ein a capella-Chor von großem Wohlklang; dagegen Nr. 6, „Lacrimosa", auf breitere Basis gestellt und entwickelt sich in langatmenden Melodien. Im „Offertorium" schrumpft die Melodie des Chores auf zwei Noten zusammen:

229. 

die die großartig ausgebaute, selbständige Orchesterbegleitung wie bange Seufzer durchziehen. Beim „Hostias" fällt auch noch die Polychromie des Orchesters fort; der eintönige Männergesang wirkt reizlos. Nr. 9 vereinigt „Sanctus" und „Hosanna", ersteres ist als Lobgesang verklärter himmlischer Geister gedacht, das „Hosanna" als Fuge gestaltet. Das „Agnus" greift vielfach auf Nr. 1 zurück, läßt aber das Werk in friedvoller Ruhe ausklingen.

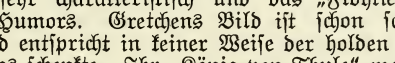
Auch „Fausts Verdammung" gehört in die Mischgattung der dramatischen Symphonien wie „Romeo". Sie hat aber mehr dramatische Elemente; da sie außerdem dem Regisseur dankbarere Aufgaben bietet, so führt man sie bisweilen auf der Bühne auf — der Hörer wird dadurch von den vielen musikalischen Schwächen abgelenkt. Die glänzendsten Nummern dieser Partitur bewegen sich auf

Berlioz' ureigenstem Gebiet: dem instrumentalen; es sind der „Rakoczymarsch" (Berlioz läßt deshalb seinen Faust in Ungarn spielen!!), der sich allmählich zu einem wahrhaft glänzenden Orchesterbild auswächst; ferner der „Irrlichtertanz" und das „Sylphenballet", zwei Kabinettstücke feinsinnigster Erfindung und geistvollster Instrumentation. Mit den Gesangsnummern steht es schon schwächer. Mephisto ist noch am besten weggekommen; ein greller Pfiff der Pikkoloflöten und drei herunterrutschende Posaunenakkorde künden ihn jedesmal an. Die Serenade trifft den frivol-lüsternen Ton vortrefflich, das „Rattenlied" mit seinem zwischen drei- und fünftaktigen Rhythmus hin und her schwankenden Tonfall ist sehr charakteristisch und das „Flohlied" steckt voll derben Humors. Gretchens Bild ist schon schwächer gezeichnet und entspricht in keiner Weise der holden Gestalt, die Goethe uns schenkte. Ihr „König von Thule" malt zwar das Schnurren des Rädchens ganz realistisch, aber die immer wieder zu dem übermäßigen Quartenschritt f—h zurückkehrende Melodie der Singstimme ist unschön und gesucht.

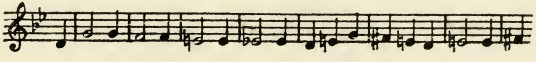
85. Camille Saint-Saëns.

* 9. Okt. 1835 in Paris, lebt in Paris.

Zu den bedeutendsten Nachfolgern Berlioz' in Frankreich (und zugleich zu den wütendsten Deutschenhassern) gehört Saint-Saëns, der auf dem Gebiet der Instrumentalmusik manches Hervorragende leistete. So gehört sein „Danse macabre", Totentanz, zu den meistgespielten Werken. Es ist ein realistisches Tonstück, raffiniert instrumentiert. Der Tod als Fiedler ruft mit seiner verstimmten Geige (die e-Saite steht einen halben Ton tiefer) die Gerippe aus den Gräbern, die nun ihren gespenstischen Reigen vollführen. Das schauerliche

230. 

gewinnt je nach seiner Instrumentation (zuerst tritt es schattenhaft in der untersten Lage der Flöten, später im Xylophon auf, wo es wie Knochengeklapper wirkt) verschiedene Farben. Dann streckt das zweite Thema:

231. 

seine dürren Knochenarme aus. Schließlich werden beide Themen zu tollem Wirbel vereinigt, bis der Hahn kräht (Oboe!) und der Spuk verschwindet.

Die anderen symphonischen Dichtungen Saint-Saëns sind bei weitem nicht so gut. Da haben wir den „Gürtel der Omphale", wo Herkules unter die Frauen mit schnurrenden Spinnrädern tritt; „Phaeton" und „Herkules' Jugend" aber sind so unbedeutend, daß sie heute aus deutschen Konzertsälen fast verschwunden sind.

Somit könnten wir eigentlich von Saint-Saëns Abschied nehmen; denn seine zahlreichen Kammermusikwerke gehören nicht zum ständigen Repertoir unserer Konzerte, und die ebenfalls zahlreichen Opern gehören nicht in den Rahmen des vorliegenden Buches, ausgenommen etwa die zwar von süßlichen Wendungen nicht freie, aber sehr dankbare Arie der Dalila aus „Simson und Dalila". Aber wir müssen noch des entzückendsten Klavierkonzertes in G-moll gedenken, dessen Geist und prickelnder Reiz noch heute jeden Hörer entzückt und jedem Spieler dankbare Aufgaben bietet.

---

86. Georges Bizet.

* 25. Okt. 1838 in Paris, † 2. Juni 1875 zu Bougival.

Wie ein Wunderwerk steht heute Bizets „Carmen" inmitten unserer Opernliteratur; ein Wunderwerk, keinem Stil angehörend, sich in kein ästhetisches Schubfach einordnen lassend — und doch ein Liebling des Publikums aller Musikländer; wem schlägt nicht das Herz höher in der Brust, wem rollt nicht das Blut feuriger durch die Adern, wenn er an diese blühende Melodik denkt, an diese hinreißenden Rhythmen, an den Kastagnettenschall, der diese Oper durchrasselt, an die todestrotzigen Gesänge des Stierkämpfers und das tobende Beifallsjauchzen des Pöbels, das sie erfüllt.

Bizet hat sich aber natürlich auch auf anderen Gebieten betätigt. Eine vortreffliche Einführung in sein Leben und das Wesen seiner Werke bildet die (erste deutsche) Biographie von Weißmann, der ich im folgenden einige Punkte entnehme.

Wir haben oft Gelegenheit, die Suite „L'Arlésienne" zu hören; sie ist ursprünglich Bühnenmusik und zu Daudets gleichnamigem Drama geschrieben, fand aber dann den Weg in den Konzertsaal (man denke auch an Griegs „Peer Gynt"!). Der Marche de Turenne ver-

setzt uns sofort in den sonnigen Süden; ein technisches Meisterstück ist der „Carillon", den wie Glockenspiel unaufhörlich die drei Noten gis, e, fis durchströmen, während die Geigen eine ländlich-rauhe Melodie weben. Das Intermezzo ist reizend; trotz aller harmonischen Delikatessen wahrt es den altertümlichen Schritt. Im Mittelsatz fällt uns eine zarte Kantilene der Celli auf, über die die Geigen in lieblichen Figuren dahinschweben. Dann halten zwei Flöten ein Zwiegespräch: L'Entrée de la mère Renaud.

Die Suite „Roma" war in der Anlage ursprünglich eine Symphonie und, wie Weißmann sagt, Bizets „erste Liebe". Das reizend pikante Scherzo entspricht seiner Eigenart wohl am meisten; der letzte Satz, „Carneval à Rome", zeigt, wie man sehr wohl Programmusik in festen musikalischen Formen darbieten kann. Das Andante ist ganz deutsch und ganz lyrisch. Mozartsche Grazie und Schumannsche Romantik gießen ihren Zauber darüber aus.

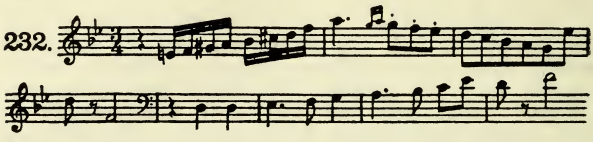
Bizet hat auch Klaviermusik und Lieder geschrieben. Sie sind bei uns weniger bekannt; Weißmann schreibt a. a. O. darüber: „Als Klavierkomponist und Klavierspieler war Bizet ein großer Verehrer von Stoffen Hellers. Ihm widmete er die „Variations Chromatiques". Sehr oft spricht er von diesen Variations. So mußte man etwas sehr eigenartiges erwarten. Aber sie bedeuten nicht mehr als eine Episode. Das Thema ist durch die Chromatik ausdruckslos geworden; die Variationen tragen zu sehr der äußerlichen Virtuosität von Anno dazumal Rechnung, und von einer innerlichen Bereicherung der Form, wie bei Schumann oder Brahms, ist nicht die Rede. Bizet hat viel andere Klaviermusik geschrieben. Die zahlreichen Transkriptionen, die ihm selbst keine Freude machten, rechnen wir nicht hinzu. Aber über seine „Lieder ohne Worte" läßt sich eher reden. Auch hier werden wir gelegentlich einen französischen Schumann grüßen; es sind stimmungsvolle Kabinettstücke, die aus stimmungsvollen Texten geboren werden, diese Chants du Rhin. Auch von Bizets Liedern sind viele in die französischen Konzertsäle gedrungen. Zwei Recueils vereinigen sie. Sie sind echt national und bannen doch die Phrase, weil sie aus echter Begabung und echtem Bedürfnis erwachsen sind. Sie harren fast alle des Sängers, dessen anmutige Kunst sie der deutschen Öffentlichkeit schenkt."

87. Benjamin Godard.

* 18. Aug. 1849 zu Paris, † 10. Jan. 1895 zu Cannes.

Godards Hauptstärke dürfte in seiner Klaviermusik liegen. Am bekanntesten sind seine Mazurken, besonders die zweite, in deren Hauptthema die gesamte graziöse Pikanterie des Franzosen förmlich kristallisiert erscheint:

232.



Zwei Mittelsätze, einer des süßesten Schmachtens voll, ein anderer, dem der Kobold im Nacken sitzt, lösen es ab, und am Schluß unterbricht es plötzlich seinen kapriziösen Lauf — unvermittelt, humorvoll werden ein paar eilige Schlußakkorde hingesetzt. Die „Pièces symphoniques" zeichnet ein vornehm klingender Klaviersatz aus; sie sind nicht leicht, da die Stimmen sehr selbständig geführt sind, besonders in dem reizenden „Kanon". Unter die wohlgelungenen Arbeiten darf man auch die „Lanterne magique" rechnen, in der eine Reihe espritvoller, von französischer Grazie getragener und doch leicht spielbarer Klavierstücke an uns vorüberziehen. Leider verdirbt sich Godard oft viel durch die Sucht, um alles in der Welt originell sein zu wollen. So treffen wir in der Violinsonate op. 12 neben vielem Geistreichen auch viel Gesuchtes und Bizarres; so finden wir in den „Scènes poètiques" viele grelle Farben und eine harmonisch gepfefferte Kost, die wohl den Gaumen reizt, aber nicht lange vorhält. Kretzschmar meint, daß ihr Hauptreiz in der poetischen Instrumentation liegt, und weist auf die Mitwirkung der großen Trommel im letzten Satz hin, die das eigentliche Schelmengesicht des Autors zeige. Die „Symphonie orientale" aber dürfte wenig Freunde finden. Die Plumpheit der Elefanten zum Thema eines Symphoniesatzes zu machen, ist zum mindesten wunderlich und nicht eben geschmackvoll!

88. Leo Delibes.

* 21. Febr. 1836 zu St. Germain du Val, † 16. Jan. 1891 zu Paris.

Das Gebiet Delibes', in dem er sich wohlfühlt, ist die reizvoll-zierliche Ballettmusik. Hier hat er ganz Köstliches geschaffen. „Coppelia" und „Sylvia" sind die beiden Namen, die hier in Betracht kommen, und die uns im Konzertsaal — allerdings leider mehr in Unterhaltungskonzerten — oder in geschickten Klavierarrangements auch wohl in der Hausmusik begegnen. Wenn Hanslick von dem Reiz dieser graziösen, feingezeichneten und mit der höchsten Sauberkeit kolorierten Musik spricht, kann man ihm unbedingt beipflichten. Wenn er dagegen sagt, daß Delibes die Vorliebe für grelle Akkordfolgen, überraschende Modulationen und pikante Bässe mitunter etwas weit treibe, so muß man diese Ansicht als veraltet zurückweisen. Außerdem bleibt Hanslick nicht konsequenz, denn er sagt kurz darauf: „Wir hören in Sylvia keine musikalischen Roheiten, weder in der Melodie noch in der Instrumentierung. Es ist alles fein und distinguiert." Die schönste Nummer ist der langsame Walzer der Sylvia, der den Geigen und Hörnern übertragen ist und von spärlichen Harfenakkorden gestützt ist, übrigens später im Entreakt wieder auftritt.

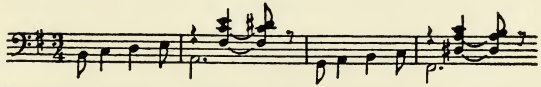
Ein Divertissement wächst aus einem anderen Stimmungsboden heraus. Wie zarte Füßchen im Tanzschritt trippeln die Pizzicati in den Geigen! Die Musik zu „Coppelia" ist flüssiger, weniger distinguiert, aber darum nicht weniger fein!

---

89. César Franck.

* 10. Dez. 1822 zu Lüttich, † 9. Nov. 1890 in Paris.

Franck ist in Deutschland zuerst in weiteren Kreisen bekannt geworden durch sein Oratorium „Die Seligpreisungen", einem Werk, das einer Künstlerseele entsprungen ist, und durch die Tiefe seiner Empfindung ebenso imponiert wie durch die Genialität des Ausdrucks. Es besteht aus 9 Teilen: den 8 Seligpreisungen, denen ein Prolog vorausgeht. Der Prolog bringt ein Thema, das man fast als Leitmotiv des Ganzen bezeichnen könnte

233. 

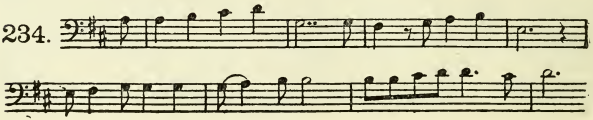
Die erste Seligpreisung gipfelt in dem Gegensatz zwischen

dem wild die irdischen Schätze preisenden Erdenchor und der schmerzlichen Frage nach dem Glück. Die Stimme Christi gibt schließlich den Ausschlag mit einer einfachen, schönen Melodie.

Auch in der zweiten Seligpreisung ein Kontrast! Einem polyphonen, aufgeregten Chorsatz antworten Stimmen, die zur Sanftmut mahnen. Auch hier greift Christus wieder tröstend ein.

In der dritten ist ein im Ausdruck herber und ergreifender Schmerzenschor zwischen die einzelnen Vertreter des Schmerzes (Mutter, Waise, verwitwete Gatten usw.) gestellt; in der vierten leitet ein längeres Orchestervorspiel von leidvollem Charakter ein Tenorsolo ein, in dem das Sehnen nach Erlösung zum Ausdruck kommt; der Solotenor beginnt auch in der fünften, nachdem im Streichorchester die Umkehrung des Leitmotivs erklungen ist, ein mächtiger, racheschnaubender Chor bildet den Höhepunkt, an den sich dann eine in zartesten Farben gehaltene Lobpreisung der Barmherzigkeit schließt. Die sechste Lobpreisung fällt auf durch gelungene Einzelcharakterisierungen: die Heidenfrauen, die jüdischen Frauen, die Pharisäer — letztere in vortrefflicher kontrapunktischer Gewandung — sie alle sind in treffender Weise musikalisch verkörpert und bereiten den Gesang des Todesengels vor. Der Teil schließt mit einem herrlichen Zwiegesang zwischen Christus und dem Chor. Der siebenten Seligpreisung gibt der Gegensatz zwischen den wilden Gesängen Satans und seiner Gesellen und der Stimme des Herrn, an die sich ein wundervolles Quintett schließt, Inhalt und Form, und die letzte bedeutet eine Steigerung insofern, als sie am meisten dramatisch gehalten ist, und die Gegensätze zwischen dem Dämon und dem guten, schließlich siegenden Prinzip auf die Spitze treibt. Der Schluß ist von hinreißender Schönheit und doch von einer stilgemäßen, innigen Schönheit, wie sie schon das Thema zeigt:

234.



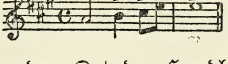
90. Edgar Tinel.

* 27. März 1854 in Sinay; lebt in Brüssel.

Tinel hat mit Franck den allerdings sehr äußerlichen Umstand gemeinsam, daß von seinen zahlreichen (nebenbei gesagt meist sehr schönen) Werken nur eines in Deutschland näher bekannt ist, und zwar ebenfalls ein Oratorium: „Franziskus". Der Inhalt des Werkes ist eine Heiligenlegende, tritt also aus dem Rahmen der gewöhnlichen, nur in der Bibel wurzelnden Oratorientexte heraus. Das rechtfertigt von vornherein das stellenweise recht weltliche resp. opernhafte (allerdings im guten Sinn!) musikalische Gewand, das Tinel diesem Text verliehen hat!

Das Werk spaltet sich in drei Teile, die des Franziskus Weltleben und Entsagung, sein Klosterleben, seinen Tod und Apotheose behandeln.

Der Gang der Handlung dieser drei Teile ist kurz folgender. Franziskus wird als ritterlicher Held auf einem Fest in Assisi infolge seiner ritterlichen und gesanglichen Eigenschaften außerordentlich gefeiert. Auf dem Heimweg zaubert eine Vision ihm ein Schloß vor, in dem eine herrliche Maid: die Armut, als Braut seiner harrt. So flieht er die Welt und ihre Genüsse und wird ein Einsiedler, bis er stirbt und sein Tod seine zahlreichen Jünger und Anhänger zur Totenfeier herbeiruft. Ein Vorspiel leitet den ersten Teil ein mit einem Motiv, das auch im Schluß des Werkes eine Rolle spielt

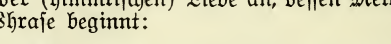
235. 

Wir werden versetzt an den Ort der Handlung, eine aller Reize voller Zaubernacht in Italien, wo ein jubelndes Fest die Ritterschaft mit ihren Damen zu Gesang und Tanz vereinigt. Franziskus trägt eine Ballade an die Armut vor, deren schlichter Balladenton durch immer lebhafter werdende Anteilnahme des Chores unterbrochen wird. Dann wird es still. Das Fest ist zu Ende, und Franziskus geht heim. Nun folgt die Vision, die in wundervollen, klangschwelgerischen Farben geschildert ist und bei Franziskus einen fast ekstatischen Ausbruch hervorruft; der Schluß dieses ersten Teils ist eine der schönsten Partien des Werkes, besonders wenn genügend hohe Sopranstimmen vorhanden sind, um die „Himmelsstimmen" rein und mühelos zu vertreten.

Am Anfang des zweiten Teils klagt ein mächtig gesteigerter Chor über die Verderbtheit der Welt; die Hoff-

nung fällt tröstend und von schmeichelnden Orchesterklängen umschmiegt ein; dagegen säen die Dämonen der Hölle mit wild-rhythmischen Gesängen Haß und Unfrieden. Ein wunderschöner a capella-Chor leitet zum Auftreten des Franziskus über, der seine Braut, die Armut, in eindrucksvollem Lobgesange preist; dieser Gesang wird auch wieder von einem Chor abgelöst, und Franziskus stimmt nun den in breiten Melodieströmen dahinfließenden Sonnengesang und hierauf ein Lied von der (himmlischen) Liebe an, dessen Melodie mit der schönen Phrase beginnt:

236.



Wieder schließen die Himmelsstimmen mit verklärten Tönen.

Im dritten Teil naht Franziskus' Ende. Die Aveglocke läutet, Marienchöre erschallen; umgeben von seinen Brüdern, haucht Franziskus seine Seele aus. Zugleich beginnen die Engel den Chor „Ehre sei Gott", damit das Requiem der Mönche unterbrechend. Nun folgt ein ernster, erhabener Trauermarsch im Orchester, der mehr und mehr anschwillt und sich ausbreitet. Der Chor beginnt einen Trauergesang, der allmählich verhallt. Dann streuen unter süßen Liedern Frauen und Mädchen Blumen auf des Toten Grab. Ein machtvolles Finale, „Ehre sei Gott", auf das eingangs erwähnte Motiv gegründet, schließt das Werk ab.

Ich möchte hier darauf hinweisen, daß auch die anderen Chorwerke Tinels, „Godolewa" und „Katherine", deren ausführliche Besprechung ich mir leider versagen muß, ihre Hauptwirkungskraft — abgesehen von der meisterlichen kontrapunktischen und orchestralen Kunst — aus der quellenden Melodik Tinels ziehen. Was würde alle Kontrapunktik nutzen, und was nutzt sie tatsächlich bei vielen unserer modernen Komponisten, wenn die Gabe der Erfindung fehlt. Das Wort von der grauen Theorie und dem grünen goldenen Baum des Lebens — hier wird es zur Wahrheit!

---

91. Vincent d'Indy.

* 27. März 1852 in Paris; lebt daselbst.

D'Indy ist einer der begabtesten Fortschrittler in der Geschichte der französischen Musik. Er huldigt als solcher natürlich der Programmusik in starkem Maße. So schrieb

er eine symphonische Trilogie, „Wallenstein", eine „Sinfonie sur un chant montagnard français", die zunächst in der Form von der üblichen Symphonie dadurch abweicht, daß sie aus 3 Sätzen besteht, denen ein einziges Motiv zugrunde liegt, eben der Hirtengesang aus den Sevennen. Eine andere Eigentümlichkeit liegt darin, daß der Komponist das Klavier zur Mitwirkung heranzieht, es aber ganz als Orchesterinstrument behandelt. Der erste Satz ist ganz nach klassischem Muster geformt; in einer Einleitung trägt das englische Horn das erwähnte volkstümliche Leitmotiv vor. Im zweiten Satz kommt es zu Zwiegesprächen zwischen Klavier und Orchester; das Hauptmotiv erscheint hier im Charakter einer Jagdfanfare; man kann den ganzen Satz, der sich schließlich im Mondscheinflimmer verflüchtigt, als Traum eines Hirten bezeichnen. Der dritte Satz aber ist von rauschender Lebensfreude erfüllt.

Die B-dur-Symphonie d'Indys steht keineswegs auf der Höhe des vorigen Werkes. Gedankenarm — und dissonanzenreich: das ist ihre Signatur.

---

92. Jules Massenet.

* 12. Mai 1842 in Montaud; lebt in Paris.

Daß Massenet Opernkomponist durch und durch ist, sieht man aus seiner Orchestersuite „Scènes pittoresques", von der Hanslik nicht unrichtig sagt, man müsse auf den Gedanken kommen, sie sei aus zurückgelegten Resten irgendeiner Spieloper zusammengesetzt. Ich führe die nicht ohne Geist geschriebene Besprechung (aus dem Tagebuche eines Musikers, S. 207) hier an:

„Das „Pittoreske" geht so weit, daß wir förmlich die gemalten Theaterdekorationen vor uns sehen, zwischen welchen die einzelnen Stücke sich abspielen. Am meisten Haltung zeigt noch der einleitende „Marsch" oder richtiger der Anfang dieses Marsches; denn auch hier verläuft das recht hübsch gemalte Thema bald in gesuchte Schnörkeleien. Folgt als zweiter Satz eine von den Violoncells vorgetragene altväterisch-verzwickte Melodie, „Air de Ballet", und hierauf ein Andante, „Angelus", im Geschmack der Prozessionsszene aus den Hugenotten. Vier Hörner in C unisono machen das schwere Glockengeläute, dazu liefern die Flöten und Oboen in unermüdlichen Terzen- und Sextengängen die frommen Gefühle der Pilger. Die Szene verhallt pianissimo über einem gedämpften Andachtsschauer der Geigen. Nun braucht

der richtige Theaterkomponist selbstverständlich einen packenden Kontrast; er führt uns aus der Kirche direkt ins Wirtshaus. Mit der vereinten Wucht von 4 Trompeten, 4 Hörnern und 3 Posaunen kommt das Finale (Fête Bohème) angeblasen, eine Mazurka in D-dur, lustig und scharf rhythmisiert. Aber selbst auf dem Tanzboden vermag Massenet nicht lange natürlich zu bleiben; er läßt uns als Mittelsatz eine affektierte Kantilene von Fagotten, Bratschen und Violoncells unisono vorbrummen, bis schließlich wieder alle Lärminstrumente uns auf den Gipfel des Kirchweihjuxes hinaufschleudern."

Eine andere Suite, „Esclarmonde", ist tatsächlich aus einer Oper Massenets entstanden. Der erste Satz, die Beschwörung, bringt nach einer sturmbrausenden Einleitung das Leitmotiv der Oper in mehrfacher Beleuchtung und Steigerung. Der zweite Satz sucht die Geheimnisse der mit Elfen und allerhand zierlichem Spuk angefüllten Zauberinsel zu illustrieren; Trillerketten in den Streichern, Harfen, Glockenspiel usw. müssen die Farben dazu hergeben. Der dritte Satz ist eine Liebesszene, deren schmachtende Kantilenen mit harmonischen Pikanterien aufgeputzt sind. Der letzte Satz beginnt mit Schalmeienklängen, entrollt zuerst ein ländliches Bild und läßt dann mit Horngetön einen Jagdzug vorüberbrausen.

Von Massenets Liedern hört man gelegentlich einige Proben aus „Poème du Souvenir", einem Liederzyklus, der um die tote Geliebte klagt. Es ist feine, subtil gearbeitete Musik, die ihre Harmonik oft aus der alten Kirchenmusik herholt, oft mit sehr moderner Würze ausstaffiert.

---

93. Claude Debussy.

* 22. Aug. 1862 in St. Germain; lebt in Paris.

In neuerer Zeit ist in Deutschland ein förmlicher Kultus mit Debussy getrieben worden; ich kann ihn mir nicht anders erklären, als durch die alte, oft genug getadelte Freude der Deutschen an allem Fremden. Debussy ist fast ein Verächter der Melodie, dafür sucht er aber die Harmonie zu bereichern — ich muß gestehen: auf Kosten dessen, was unser Ohr an den Werken unserer großen Meister von Händel bis auf Wagner oder Brahms als „schön" empfand. Ich habe bei seinen Klavierstücken „D'un cahier d'Esquisses" — um nur das eine anzuführen —, den Eindruck, als ob hier die Kakophonie wahre Orgien feierte, als ob

alles scheußlich Klingende zusammengesucht und sinnlos aufeinandergehäuft sei. Bei dem berühmten „Nachmittag eines Faun" geht es mir nicht besser — indessen, das ist schließlich Ansichtssache! Deshalb will ich noch ein paar andere Ansichten zu Worte kommen lassen. Über das Streichquartett G-moll schrieb die Allgem. Musikzeitung, 1906, S. 84: „Die Novität mochte als solche interessieren, als Musik interessierte sie nicht: wenn man Orchestermusik machen will, schreibt man kein Streichquartett. Hier war alles auf Farbe, instrumentalen Ausdruck und die großen Steigerungen angelegt, wie sie der moderne Orchesterapparat bietet. Darüber verlor sich mehr und mehr die Linienführung und lichte Klarheit des Satzes. Nur etwa der sehr kapriziöse zweite Satz ist stilgerechter geraten. Eine Kuriosität schien es mir zudem zu sein, daß die Bezeichnung G-moll eigentlich nur für das Programm da war. Mit Ausnahme vielleicht des Beginns vom ersten Satz ist mir diese Tonart, die alsbald durch stärkste Chromatik und übermäßige Akkordfolgen abgelöst wird, kaum wieder zu Ohren gekommen." Über „Pelleas und Melisande" aber schreibt Paul Becker ebendaselbst (S. 328):

„Verschwunden sind die Fundamente, nach denen unser musikalisches Fühlen verlangt. In nebelhaft verschwimmenden Klängen erlischt das tonale Bewußtsein. Wir tauchen unter in einem Strom breiter, durchsichtig gewobener und doch verwirrender Harmonien. Wir tasten nach festen Umrissen, kompakten Gebilden. Und ewig greifen wir ins Leere, Wesenlose, Phantomhafte. Die Musik meidet alles, worauf unsere Gewohnheit, zu hören, eingeschult ist: Sie kennt keine festumschlossenen, periodischen, symmetrischen Gliederungen der Form. Das Architektonische fehlt ihr gänzlich. Und ebenso die gedankliche Logik, die treibende, ausspinnende Entwicklung."

---

94. Felix Guilmant.

* 12. März 1837 in Boulogne sur Mer; lebt in Paris.

Guilmant hat sich als Orgelkomponist einen großen Namen gemacht. Seine 7 Sonaten zeigen alle die Hand einer kraftvoll gestaltenden Persönlichkeit. Sie zeigen allerdings mehr weltlichen als kirchlichen Stil; ihre flüssige Melodik, ihre virtuosen Modulationen, ihre effektvollen Steigerungen, überhaupt das rauschvoll Glänzende ihrer ganzen Anlage beweisen das. Eine Formneuerung ist die, daß Guilmant (z. B. in der 5. Sonate) im letzten Satz nach

einer Einleitung die Hauptmotive der drei ersten Sätze wiederholt und in einer Fuge mit Choral komponiert. Die reichen und schönen Klangwirkungen, die dabei zustande kommen, können aber schließlich nicht über den weniger tiefen Inhalt hinwegtäuschen!

D. Russen, Polen, Ungarn, Böhmen.

Über die russische Musik seien mir zunächst einige einleitende Worte gestattet. Der Mann, der ihr mit ihren nationalen Eigentümlichkeiten zur Anerkennung verholfen hat, war Michael Glinka (1804—1857). Stand er früher unter dem Bann und Einfluß der Italiener, so fand er 1836 mit seiner Oper „Das Leben für den Zaren" den Weg zum russischen Volkscharakter. Anton Rubinstein dagegen schlägt als Komponist nicht spezifisch russische Töne an; er greift vielmehr mit Vorliebe in die Zauberharfen der deutschen Romantik, vornehmlich Schumanns. Nun hat sich aber im Anschluß an Glinka, den man den russischen Weber (nicht, wie Riemann in seinem Musiklexikon ganz unzutreffend sagt, den russischen Berlioz) nennen könnte, eine jungrussische Schule gebildet, die seit etwa 50 Jahren besteht und für ihr Schaffen bestimmte Grundsätze aufstellte, vor allen Dingen aber ihre Erfindung aus dem Born des russischen Volkslebens tränkte. Daher hat die moderne russische Musik ein eigenes Gepräge, eine auffallende Harmonik, ein seltsames Hin- und Herpendeln zwischen Melancholie und halbbarbarischer Wildheit — „Wuttki-Musik" nannte sie einmal ein geistreicher Spötter!

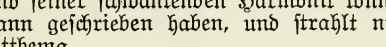
---

95. Anton Rubinstein.

* 28. Nov. 1829 in Wechwotynez, † 20. Nov. 1894 in Peterhof.

Rubinsteins zahlreiche Opernkompositionen kommen für uns nicht in Betracht, obwohl Der Dämon, Die Makkabäer, Nero, Christus auch auf deutschen Bühnen Eingang gefunden haben und die graziöse

Ballettmusik aus „Feramors“ uns noch heute entzückt. Wir haben hier nur mit den (leider sehr spärlichen Werken) zu rechnen, die in der Gegenwart in unseren Konzertsälen auftauchen. Da ist in erster Linie zu nennen das Klavierkonzert in D-moll, das jeder gute Klavierspieler auf dem Repertoir haben muß. Es sind durchaus romantische Klänge, die da unter dem konstant wiederholten d der Pauke aus dem Orchester auftauchen; das erste Seitenthema mit seinen einfachen Melodielinien, seiner synkopierten Begleitung und seiner schwankenden Harmonik könnte ebensogut Schumann geschrieben haben, und strahlt nicht dem zweiten Hauptthema

237. 

echte deutsche Herzinnigkeit aus den Augen? Daß dabei das virtuose Element nicht zu kurz kommt, dafür sorgt der Name Rubinsteins als Klavierspieler! Der zweite Satz hebt an wie eine schlichte Romanze nach präludierenden Arpeggioakkorden; dann aber schlingt sich um das sinnige Thema ein immer reicheres und dichteres Blütengerank von gebrochenen Akkorden und Passagen. Im dritten Satz endlich zeigt sich ein nationaler Einschlag: die überstürzten Rhythmen, die mit A-dur und B-dur prall aufeinanderplatzenden Harmonien! Das zweite Thema ist bedeutend gesitteter, wird aber bald von der Wildheit der Grundstimmung verschlungen.

Was aber soll man von Rubinsteins Soloklavierstücken sagen? Von der traulich-liebenswürdigen Melodie in F-dur, die trotz der funkelnden Harmonik ihr liebes Aussehen bewahrt; von der verhaltenen Glut der Barcarolen und dem blendenden Geist der Tanzweisen! Das ist alles echte Klaviermusik, aus dem Geist des Instrumentes heraus geboren und darum mit Wohlklang gesättigt. Ganz besonders verdient noch der „Bal costumé“ hervorgehoben zu werden; eine Reihe von Charakterstücken, in denen Rubinstein den Tanzstil verschiedener Zeiten und Nationen mit Erfolg nachzubilden versucht. Die Idee ist die eines Maskenballs, auf dem verschiedene Masken ihre typischen Tänze aufführen: da kommt ein Astrolog mit einer Zigeunerin, Marquis und Marquise, Ritter und Burgfräulein; manche mit zündender Wirkung gestaltet und dargestellt und am Schluß zu einem „Kehraus“ vereinigt.

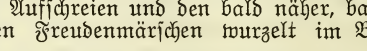
Von Rubinsteins Symphonien trifft man wohl gelegentlich noch die Ozeansymphonie, die eine Anzahl meisterhaft getroffener Stimmungsbilder in sich vereinigt.

Vor allen Dingen ist es der erste Satz, der mit dem genialen Schwung seines Anfangs, dem sanften Wogen seines Seitenthemas usw. wohl imstande ist, Vorstellungen von brandungumtoster Ausfahrt und Ähnlichem im Hörer zu erwecken. Der zweite Satz hat eine leichte elegische Färbung; auch hier tritt die schon erwähnte Wahlverwandtschaft mit Schumann deutlich zutage. Durch den dritten Satz weht eine frische Brise, es riecht nach Seemannsluft und fehlt nicht an entsprechend derben Späßen. Im letzten Satz (Rubinstein hat später noch zwei andere Sätze hinzugefügt) bilden Gedanken von feierlicher Erhabenheit den Mittelpunkt. Noch ein Wort über Rubinsteins Lieder; Gebilde, wie „Asra", über dem ein leichtes orientalisches Kolorit liegt, oder „Es blinkt der Tau" mit dem wundervollen, in sehnsüchtiger Erinnerung schwelgenden Nachspiel werden wohl in der Geschichte des Liedes nie vergessen werden!

96. Alexander Borodin.

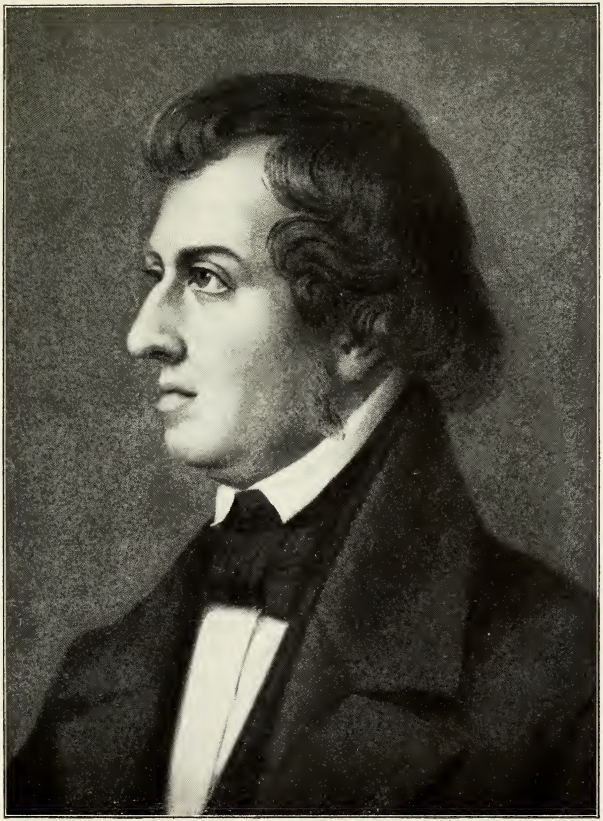
* 12. Nov. 1834 in Petersburg, † 1. März 1887 daselbst.

Borodin ist eine der Hauptstützen der Jungrussen. Seine Es-dur-Symphonie trägt in den ersten drei Sätzen ganz ausgesprochen russisches Gepräge. Hierher gehört der Anfang des ersten Allegro, dieses Spielen mit den bloßen Rhythmen ohne feste motivische und melodische Bildungen. Dazu gehört ferner der unsymmetrische Aufbau des Scherzothemas und das Trio mit dem offenbar der untersten Volksmusik entnommenen Dudelsackthema:

238. 

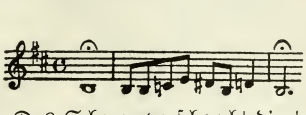
das zwischen $^{3}/_{4}$- und $^{4}/_{4}$-Takt hin- und herschwankt. Auch der dritte Satz mit seiner dämmerigen Melancholie, seinen unvermittelten Aufschreien und den bald näher, bald ferner vorübergehenden Freudenmärschen wurzelt im Boden der Volkskunst.

Spezifisch russische Nationalmusik finden wir ferner in Borodins Streichquartett nach einem Thema von Beethoven, speziell im letzten Satz. In den übrigen Sätzen versucht der Komponist alle Künste der Kontrapunktik mit der Klangvirtuosität der modernen Schule zu vereinen; so finden wir eigentlich zu den Kantilenen fast keine „Nur-Begleitung", es ist vielmehr alles motivisches Gewebe. Das



Chopin

andere Streichquartett zeichnet sich aus durch knappe Form und durch den heiter-klaren und sonnigen Inhalt. Dagegen ist die zweite Symphonie in H-moll russisch durch und durch, obwohl sie im Äußeren die Form der deutschen klassischen Symphonie wahrt. Im ersten Satz treten zwei Themen auf den Kampfplatz, von denen das „echt russische" zweite

239. 

den Sieg erringt. Das Scherzo verscheucht die trüben Bilder und springt froh ins blühende Leben hinein. Der im Halbdunkel dämmernder Klangfarben und im Stimmungszauber träumerischer Sehnsüchte schwelgende dritte Satz hängt zusammen mit dem letzten, dessen elementare, wilde Rhythmik wieder nach der Steppe schielt!

Noch viel mehr tut das „Eine Steppenskizze aus Mittelasien", eine symphonische Dichtung mit programmatischen Tendenzen, die geistreich gearbeitet ist, aber den oben schon erwähnten halbbarbarischen Einschlag nicht verleugnet.

Ich erwähne nun noch Borodins Ballade „Die schlafende Prinzessin"; nicht nur, weil sie dem Sänger dankbare Aufgaben bietet, sondern weil wir in den Harmoniefolgen (bei der Stelle „Sonnenhell, so wähnen Sagen usw.") und in dem merkwürdig unvermittelten und unbefriedigenden Schluß ebenfalls russische Eigentümlichkeiten zu erblicken haben.

---

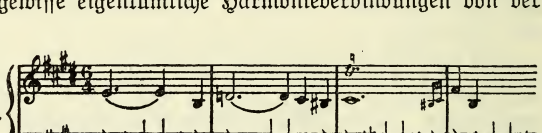
97. Nicolai Rimski-Korsakow.

* 18. März 1844 in Tichwin; lebt in Petersburg.

In einem sehr knapp und übersichtlich gehaltenen Artikel über russische Symphoniker in der Rhein. Mus.-Ztg., 1906, S. 262, sagt Dr. Bruno Weigl-Brünn: „Rimski-Korsakow veröffentlichte bis heute drei Symphonien, op. 1 in Es-moll, später umgearbeitet und nach E-moll transponiert, „Antar", op. 9, und die C-dur-Symphonie, op. 32, von denen sich die erste in ihrem kecken Wagen und ihrem teilweise unsymmetrischen Aufbau als Jugendarbeit verrät; nichtsdestoweniger ist sie bereits durchsetzt von jener gewissen Eigenart, die der Meister in seinen späteren Werken mit viel reicheren Mitteln zum Ausdruck brachte. Der zweiten Symphonie, „Antar", hat Rimsky-Korsakow ein stim-

mungsreiches Programm beigegeben, dem er in jedem Satze mit peinlicher Konsequenz folgt. Wie zu erwarten stand, hat sich seither das Talent des Komponisten von allen Schlacken gereinigt und handhabt bereits auf das wirksamste die feine Verteilung von Licht und Schatten. In seiner dritten Symphonie tritt uns der Tondichter bereits als innerlich gefesteter und gereifter Meister entgegen; ihr Hauptreiz liegt in dem ungemein kräftigen, gesunden Leben, das sich in den straffen Themen regt, in der reichen, vielgestaltigen Führung der Stimmen und in dem auch mit der kleinsten thematischen Wendung oft bis zum Eigensinn verknüpften Nationalcharakter. Besonders in den beiden Eckſätzen treibt ein jugendfrischer Geist; kontrapunktische Meisterstücklein reizen das kundige Ohr, ohne es zu ermüden oder gar zu verwirren; farbenreiche Gegensätze endlich heben wechselseitig ihre Wirkung." Ich möchte diese Ausführungen (auf die ich später wieder zurückkomme) noch ergänzen und auch die symphonische Dichtung „Scheherazade" erwähnen, ein ungemein farbensattes Orchestergemälde, das nicht nur durch das romantisch-orientalische Kolorit, sondern auch wieder durch gewisse eigentümliche Harmonieverbindungen von der Art:

240.



reizvoll und national wirkt.

Auch das Klavierkonzert in Cis-moll verdient Erwähnung. Liszts A-dur-Konzert dürfte hier vorbildlich gewirkt haben. Es ist in einem Satz geschrieben und aus einem sehr charakteristischen Thema entwickelt, das der vielseitigsten Färbung und Deutung unterworfen wird. Trotz aller rhythmischen und harmonischen Abwechslung, in der die slawische Natur oft genug zum Durchbruch kommt, ist das Werk von einer inneren Knappheit und Gedrungenheit, die angenehm überrascht. Endlich wäre noch der Ouvertüre über russische Themen zu gedenken, in der Beethovens „Thème russe" aus op. 59, 2, verwendet wird, und die neben vielen Schönheiten auch manches Banale zeigt.

In den Klaviervariationen über B—A—C—H erreicht Rimski seine Vorbilder Schumann, Liszt usw. zwar nicht,

weiß aber seinem Thema durch geschickte leitmotivische Verarbeitung und rhythmische Veränderungen manche neue interessante Seite abzugewinnen.

---

98. Alexander Glazounoff.

* 10. Aug. 1865 in Petersburg; lebt daselbst.

Mit einem Streichquartett, op. 1, trat dieser Meister auf den Plan; es ist verhältnismäßig ruhig und gesittet; wo aber Glazounoff tiefere, innigere Töne anschlagen will, versagt sowohl Empfindung wie Erfindung.

In der Ouvertüre über drei griechische Themen aber zeigt der Komponist schon ein anderes Gesicht. Die sehr charakteristischen Themen werden wie mit der Knute durch das stellenweise brutal behandelte Orchester gehetzt und zu wilder Leidenschaft aufgepeitscht. Glazounoff schrieb 7 Symphonien, von denen ich die fünfte und die siebente für die bedeutendsten halte. Ich schrieb über die fünfte Symphonie in der Rhein. Musik-Ztg., 1904, S. 132: „Während der erste Satz eine Paraphrase über das Schwertmotiv von Wagner zu sein scheint, das im Einleitungsteil ganz unverhüllt, im Allegro in allen möglichen kontrapunktischen Vergrößerungen und Verkleinerungen auftritt, bis es von dem lärmenden Gewoge der kompliziertesten Polyphonie verschlungen wird, glaubt man im zweiten Satz Sommernachtstraummusik zu hören, nur daß das Flimmern der Geigen hier den Holzbläsern übertragen wird, deren pochende Sechzehntelfiguren den ganzen Satz beherrschen; Harfen, Glockenspiel und alle möglichen Effekte geben diesem echt modernen Produkt eine wirkungsvolle Klangfarbe. Der dritte Satz scheint mir Programmusik zu sein; wenigstens heben sich eine Anzahl verschiedener Stimmungsbilder plastisch voneinander ab. Dem schwermütigen Anfang folgt eine tröstende Klarinettenmelodie, die Posaunen scheinen mit unheilschwangeren Melodien das Jüngste Gericht zu verkünden; eine Periode tiefster Zerknirschung, reuevollster Entsagung folgt, und in weihevoller Verklärung klingt der Schluß aus. Der ganze Satz huldigt einer weichen, um nicht zu sagen weichlichen Melodik. Und nun der letzte Satz! Als ich den Saal verließ, glaubte ich mein Trommelfell und mein rhythmisches Rückgrat eingebüßt zu haben. In Donner und Blitz feiern hier russische Motive, slawische Rhythmen und eine lärmende Instrumentation wahre Orgien; der letzte Satz ist eigentlich nur eine ungeheuerliche Synkope!“

Weigl meint, daß in der 6. Symphonie sich ein Umschwung, ein Sich-frei-machen von dem nationalen Schaffen und ein Übergang ins Universellere sich geltend macht, der in der siebenten völlig zum Ausbruch kommt.

Ein reizendes Werk liegt in dem Ballett „Les saisons" vor; das unendlich oft von Musikern ausgenutzte Thema gibt hier Veranlassung zu einer Reihe von Orchesterbildern, von denen besonders die Schilderung des Winters (Thema mit Variationen) und des Frühlings viele Schönheiten enthalten, die des Herbstes aber in ein wildes Bacchanal ausartet.

---

99. Mily Balakireff.

* 2. Jan. 1857 in Nishnij Nowgorod; lebt in Petersburg.

Zu der Ouvertüre über ein spanisches Marschthema gibt uns der Komponist die nötige Erklärung selbst: „Die Geschichte des tragischen Schicksals der Mauren, welche die Inquisition in Spanien verfolgte und später vertrieb! Demgemäß wurde dem ersten Thema ein orientalischer Charakter verliehen und deutet das Orchester hier und da Orgelklänge und Mönchsgesang, flammende Scheiterhaufen, Glockengeläute und Volksjubel an." Einer Symphonie in C-dur darf man Klangschönheit und einer Ouvertüre „König Lear" dramatische Lebendigkeit nachrühmen, während Balakireffs Klaviermusik viel Gutes und Ansprechendes bringt; man könnte z. B. den Walzer und die Tyrolienne einen russifizierenden Liszt nennen! Die Sonate in B-moll stellt den Pianisten vor dankbare, vielfach neue und ungewöhnliche Aufgaben. Schon das ist merkwürdig, daß der erste Satz in einer Fuge gipfelt, und an dieser Fuge ist wieder die freie, phantasieartig erweiterte Form merkwürdig. Leider fehlen ihr rhythmische und dynamische Kontrastwirkungen. Sehr wirkungsvolle und neuartige Klangeffekte enthält die Kadenz. Sehr hübsch ist die Mazurka, besonders der reizende Mittelsatz. Der dritte Satz schwimmt in Farbe und erfordert geschickte Pedalisierung, um von guter Wirkung zu sein. Das Finale stellt aus dürftigem motivischen Material eine Menge pianistischer Aufgaben zusammen.

---

100. César Cui.

* 18. Jan. 1835 zu Wilna; lebt in Petersburg.

Er soll der Vollständigkeit halber erwähnt werden, da er wohl ein wichtiger Vertreter der jungrussischen Schule ist, sich aber hauptsächich auf dem Gebiet der Oper betätigte. In seinen Klavierkompositionen zeigt er viel Ähnlichkeit mit Chopin, nur daß ihm der elegische Zug, freilich damit auch die Tiefe abgeht. Seine Werke zeigen ein freundliches Gesicht. Seinen Liedern dagegen kann man Empfindung und seelischen Gehalt nicht absprechen.

---

101. Alexander Skriabin.

* 10. Jan. 1872 in Moskau; lebt in Moskau.

Die zahlreichen Klavierwerke dieses Russen sind in unseren Konzertsälen Fremdlinge. Dagegen erlebte im April 1907 seine Symphonie in C-dur (d. h. der erste Satz steht in C-moll, der zweite in E-dur!) eine Aufführung in Berlin, über die ich der „Allg. Musik-Ztg." folgendermaßen berichtete: „Ein Werk, aus dem eine kraftvolle und selbständige Persönlichkeit spricht, originell in der Erfindung der Themen und geistvoll in ihrer Verarbeitung; ja, man kann fast sagen, es steckt zu viel Kunst in der Kombination dieser Themen, die selbst den nebensächlichsten Mittelstimmen, Begleitfiguren u. a. ihre Gestalt geben, so daß die Plastik und Klarheit bisweilen darunter leidet. Kühn ist die Harmonik des Werkes, aber durchaus nicht von jener nervösen Unruhe, wie manche unserer modernen Kompositionen, die den Charakter einer bestimmten Tonart überhaupt aufgeben; Skriabin versteht vielmehr (wie Wagner ja meisterhaft!), immer wieder durch das krause Modulationsgewirr den Weg zur breiten Landstraße der Haupttonart wiederzufinden. Übrigens bevorzugt die Harmonik stark die None. Die Instrumentation ist satt und saftig; volle Bläserakkorde verleihen ihr meistens ein kräftiges, gesundes Kolorit. Aber einen großen Hauptfehler hat der Komponist, der die Wirkung der Symphonie fast ganz abschwächt: Er hat kein Gefühl für architektonisches Ebenmaß; alles, was er zu sagen hat, sagt er zwei- und dreimal mit einer seltsamen Umständlichkeit, so daß das Werk schließlich eine Länge annimmt, die geradezu ungeheuerlich ist."

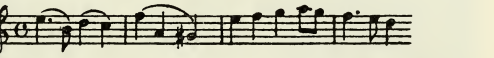
---

102. Peter Tschaikowsky.

* 7. Mai 1840 in Wotkinsk, † 6. Nov. 1893 in Petersburg.

Ich stelle absichtlich den größten und in Deutschlands Konzertsälen am meisten heimischen russischen Meister zuletzt und nenne dafür sein bedeutendstes und bekanntestes Werk, die pathetische Symphonie, zuerst. Weigl sagt ganz richtig, daß dieses Werk die Klangwerdung des russischen Volkes in des Wortes umfassendster Bedeutung sei; daß sie durchsetzt sei von einem köstlichen, überall durchdringenden Naturton, teilweise von einer den Russen und insbesondere Tschaikowsky eigenen tiefen Melancholie, stellenweise sogar von einer unbändigen Leidenschaft, die oft in halbasiatische Roheit und Brutalität ausarte. Es dürfte die Leser interessieren, einen der berufensten Interpreten dieses Werkes, Felix Weingartner, zu hören, der in seinem Buch: „Die Symphonie nach Beethoven" darüber äußert: „Das Werk gleicht einem effektvollen, an spannenden und aufregenden Situationen reichen Theaterstück, dessen Wirkung auf das Publikum nie versagt. Tschaikowsky selbst soll von diesem seinem letzten größeren Werke die Befürchtung geäußert haben, man werde es für keine Symphonie halten. Tatsächlich verläßt es auch die übliche Form, sowohl der Anordnung als der Struktur der einzelnen Sätze nach. Im ersten Satz ist die Form erkennbar, jedoch die Fassung frei. Geschlossener sind die Mittelsätze; das Finale ist wieder ganz frei. Außerdem wird dieses vom Adagio gebildet, welches sonst in der Mitte der Symphonie zu stehen pflegt; die innere Aufregung verlangte einen in düstere Finsternis sich verlierenden Schluß. Todesahnung, so sagt man, habe Tschaikowsky dieses Werk in die Feder diktiert; einem dichterischen Gedanken zuliebe ist also darin von der Form abgegangen worden." Ich möchte im Anschluß hieran noch an den wundervollen, von allen Grazien umschmeichelten Mittelsatz erinnern, der, eine rhythmische Kuriosität, im Fünfvierteltakt geschrieben ist, und im Hörer exotische Träume von verschleierten Haremsschönen u. ä. hervorruft. Die übrigen sechs Symphonien des Meisters sind uns fremd geblieben, deshalb muß ich sie hier übergehen. Dagegen sei die Ouverture solenelle 1812 erwähnt, ein farbenprächtiges Stück trefflicher Programmmusik. Man kann allerdings diese alten Kosakenhymnen, den Kriegsmarsch, das Schlachtgetümmel, die Szenen am Wachtfeuer, die auftauchende Marseillaise als Vertreterin des Gegners ruhig als absolute Musik über sich ergehen lassen; wenn dann am Schluß die russische Nationalhymne

in hellstem Orchesterglanz erstrahlt, könnte man sich mit dem allgemeineren Programm: „Durch Kampf zum Sieg", zufrieden geben. Die Hauptsache ist, daß der Musiker dabei auf seine Kosten kommt, und das ist hier der Fall. Programmusik mit ausgesprochener Tendenz aber tritt uns in der symphonischen Dichtung „Francesca da Rimini" entgegen, die zwar nicht zu den besten Produkten Tschaikowskys gehört, immerhin aber als Ausfluß eines starken Geistes Beachtung verdient. Der Komponist folgt in seiner musikalischen Ausgestaltung genau der Schilderung der Hölle, wie sie Dante im 5. Gesang gibt. Diese Darstellung ist darum reichlich mit Seufzen und Wehklagen, Heulen und Zähneklappern und entsprechendem chromatischen Jammer erfüllt, so daß wir die spärliche Melodieblüte, die Francescois Erzählung bedeuten soll:

241. 

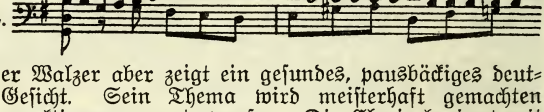
mit wahrer Erleichterung begrüßen. Dieses und das folgende, von sordinierten Geigen vorgetragene Liebesthema werden mancherlei Variationen unterworfen, bis sie von den wieder hereinbrechenden chromatischen Greueln der Hölle weggefegt werden.

Einige reizvolle Gaben steuerte Tschaikowsky der symphonischen Literatur bei mit seinen Suiten. In der ersten Suite herrscht das russische Element im ersten Satze und zeigt sich hier, wie Kretzschmar ganz richtig bemerkt, in der Hartnäckigkeit im Verfolgen kleiner Einfälle. Ein sehr netter Walzer folgt, der allerdings auf dem Tanzboden wegen seines freien Tempos nicht viel nützen würde. Der dritte Satz beharrt dickköpfig auf seinem eigensinnigen Rhythmus, der vierte schlägt zuerst nationale Töne an und schwelgt dann in instrumentalen Farbenwundern; der letzte Satz endlich ist auf russischen Tanzmelodien aufgebaut. Aus der zweiten Suite ist der Marche miniature bekannt, der mit reizender Geschicklichkeit die Klänge einer Spieldose nachahmt. Die dritte Suite zeigt in ihren ersten Sätzen eine verschleierte Melancholie. In dem Walzer zeigen sich rhythmische Pikanterien. Das Scherzo stellt sich in Gegensatz dazu; es huscht in seiner originellen Instrumentierung, die auch von den Schlaginstrumenten reichlichen Gebrauch macht, vorüber wie ein kleiner Wirbelwind. Im letzten Satz (Tema con variazioni) erscheint Tschaikowskis reiche Phantasie und Umbildungskunst in hellstem Lichte. Alle möglichen Stimmungsgebiete werden berührt,

und endlich in einer rauschenden Polakka das Thema in jubelnden Festglanz verklärt.

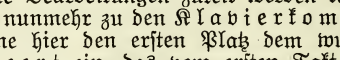
Ein gern gesehener Gast in unseren Konzerten ist die liebenswürdige Serenade für Streichorchester, die vorwiegend deutschen Charakter hat. Erinnert das einleitende Thema in A-moll (C-dur) an die Romantiker, speziell Schumann, so glauben wir bei den geschäftigen Kontrapunkten des zweiten Themas einem imitierten Bach oder Händel gegenüberzustehen:

242.



Der Walzer aber zeigt ein gesundes, pausbäckiges deutsches Gesicht. Sein Thema wird meisterhaft gemachten Kontrapunktierungen unterworfen. Die Elegie beginnt mit verheißungsvollen, fremdartigen Harmonien; das breite Gesangsthema aber schwimmt in bedenklich seichtem Fahrwasser. Im Finale greift der Komponist auch wieder eine Nationalmelodie auf:

243.

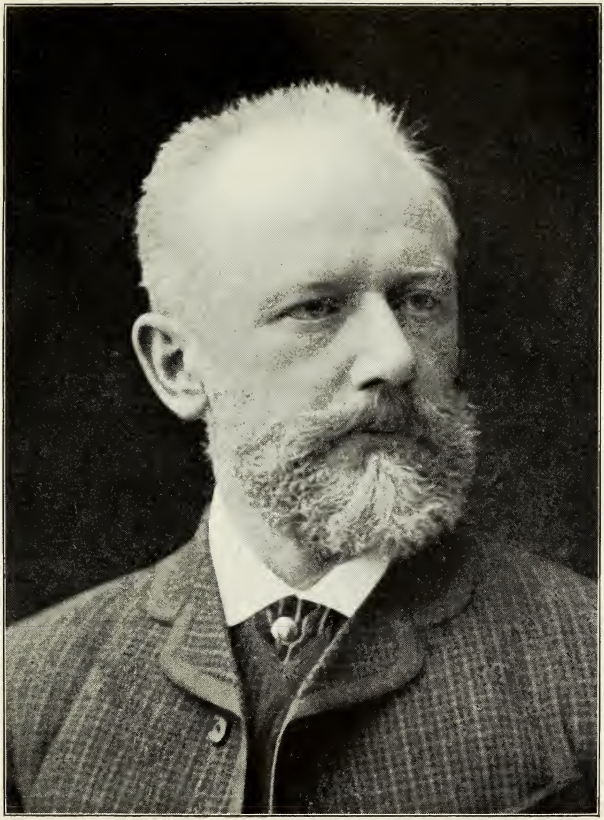


dem er geistvolle Bearbeitungen zuteil werden läßt.

Ich komme nunmehr zu den Klavierkompositionen und räume hier den ersten Platz dem wundervollen Klavierkonzert ein, das vom ersten Takt, wenn die Geigen ihre breite Kantilene singen und das Klavier seine wuchtigen Akkordmassen dazwischen wirft, bis zum Schluß interessiert.

In den kleineren Klavierstücken ist Tschaikowsky naturgemäß auch ein kleinerer, aber ein sich liebevoll in die Seele seines Instruments Versenkender. Das reizende „Lied ohne Worte" ist ja schon längst Gemeingut aller Klavierspieler. Auch in op. 37, „Die Jahreszeiten", liegen effektvolle Klavierstücke vor, voll pikanter Details und feiner Klangwirkungen. Die G-dur-Sonate hat neben einem etwas zu lang geratenen ersten Satz einen hübschen zweiten und ein hochoriginelles Scherzo aufzuweisen. Aus op. 50 endlich wäre der sehr kapriziöse As-dur-Walzer, das antikisierende „Au village" und die elegische „Chanson triste" zu nennen.

In seinen Liedern ist Tschaikowsky ungleich. Quillt aus op. 16 und 25 noch oft ein warmes Empfinden, eine



Tschaikowsky

üppige Phantasie, so begegnen wir in op. 63 und 65 neben vielem schnell Hingeschriebenen und darum Oberflächlichen auch vielem Grazilen und anmutig Gestalteten.

Sehr hübsch sind die sechs Lieder op. 38; seiner Vorliebe für den Walzer hat Tschaikowsky auch hier gehuldigt, indem er „Im wogenden Tanze" auf diese zierliche Form stellte. Ein wahrhaft ergreifendes Lied aber ist „Das war im ersten Lenzesstrahl", in dem die Stimmung sehnsüchtiger Erinnerung außerordentlich gut getroffen ist. Eine eigenartige Härte weht durch die sechs Romanzen op. 38; das ist keine Troubadour-Weichheit, die uns hier mit süßem Schmeichellaut umfängt — es ist die Zärtlichkeit des bedeutenden Mannes, die sich zeigt.

---

103. Frédérik Chopin.

* 22. Febr. 1810 in Zelazowa Wola bei Warschau. † 17. Okt. 1849 in Paris.

Weß' Auge leuchtet nicht freudiger auf bei dem Klang dieses Namens? Mondscheinnächte dämmern herauf, mit berauschenden Blütendüften erfüllt, eine Traumwelt voll bunten Gewirrs öffnet sich, ritterliche Männer und Frauen ziehen vorüber, festlich geschmückt, aber alle mit einem feuchten Schimmer von Wehmut im Auge! Das ist die Welt Chopins, eine klingende Zauberwelt, mitten im tiefsten und geheimnisvollsten Garten der Romantik. In seiner geistreichen, höchst lesenswerten Schrift: „Zur Psychologie des Individuums" sagt Przybyszewski über Chopin: „Das Spezifisch-Slavische in ihm, die subtile Feinheit des Gefühls, die leichte Erregbarkeit und die Fähigkeit, ohne irgend welche Vermittlung von einem Extrem ins andere überzuspringen, das Leidenschaftliche und Sinnliche, die Neigung zu Prunk- und Verschwendungssucht, und vor allem der eigenartige, melancholische Lyrismus, der nichts weiter ist, als der sublimierteste Egoismus, der alles auf sich bezieht und seine eigenen Ich-Zustände als den einzigen und höchsten Maßstab hinstellt, die dunkle Melancholie endloser Ebenen mit ihren sandigen, wüsten Strecken, mit dem bleiernen Himmel darüber, trat in grellen Widerspruch zu der gelenken, leichtsinnigen Beweglichkeit des Galliers, seinem kokketten Feminismus, seiner Lebenslust und Lichtfreude."

Es liegen über Chopin eine Menge Arbeiten vor; eine der vortrefflichsten ist die des kongenialen Liszt; ferner haben Niggli und Leichtentritt dem Meister ausgezeichnete

Monographien gewidmet, aus denen ich gelegentlich verschiedenes erwähnen werde.

Ich beginne mit Chopins größten Werken, den beiden Klavierkonzerten. Wenn auch Chopin mit dem Orchester so wenig umzugehen verstand, daß beide Konzerte später neu instrumentiert worden sind, so ist doch in beiden so viel Wundervolles, daß sie immer noch mit zu dem Schönsten auf diesem Gebiet gehören. Es ist eben Chopin in diesen Konzerten das Klavier und nicht dessen Wettstreit (concerto!) mit dem Orchester die Hauptsache. Die Form ist sehr einfach.

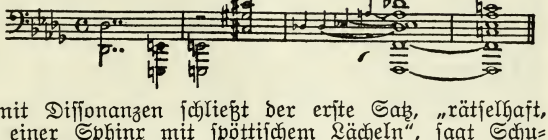
Im ersten Satz beginnt nach einer langen Orchestereinleitung das Klavier, ebenfalls nach einer Einleitung, mit dem Hauptthema, dem dann das Seitenthema, durch brillantes Passagengerank eingeleitet, folgt. Der übliche Kontrast zwischen beiden Themen, wie ihn sonst die Sonatenform (in der ja auch die Konzerte geschrieben sind) kennt, fehlt bei Chopin: beide Themen sind weichgerundete, schwellende Kantilenen. Der zweite Satz ist im E-moll-Konzert eine Romanze, wundervoll in ihrer Mischung von Süßigkeit und Melancholie. Chopin selbst sagt darüber: „Es soll den Eindruck machen, als ob der Blick auf einer liebgewordenen Landschaft ruht, die schöne Erinnerungen in unserer Seele wachruft, z. B. in einer schönen, vom Mond durchleuchteten Frühlingsnacht." Das Thema der Romanze wird wiederholt und mit einem immer feineren Filigrangewebe köstlichster Verzierungen umsponnen. Der zweite Satz im F-moll-Konzert ist ein Larghetto, eine jener schwärmerischen Poesien, die Chopin aus Erlebtem heraus gestaltet und mit seinem Herzblut getränkt haben mag. Leichtentritt sagt ganz wundervoll: „Die aus der Höhe herabschwebende Hauptmelodie mit ihren zarten Konturen, ihrer wunderbaren Innigkeit, den ekstatischen Trillerketten, den köstlichen Auszierungen bei der Wiederholung, und dann wieder die dumpf grollenden, sich schmerzvoll aufbäumenden Oktavengänge im Mittelsatz, der mächtige Aufschwung in der Mitte, die prachtvolle Rückleitung des ersten Themas, wie Balsam auf Wunden geträufelt — hier ist ein Stück intensivsten Lebens künstlerisch vollendet gestaltet."

Die Schlußsätze haben in beiden Konzerten Rondoform; im E-moll-Konzert ist das Hauptthema ein liebenswürdig-graziöses, das zweite zeigt höchst interessante und pikante Rhythmisierung. Noch zierlicher ist das Rondo des F-moll-Konzertes, das in seiner Mitte plötzlich eine reizende Mazurka auftauchen läßt und sich gegen den Schluß hin zu einem jubelnden Freudenausbruch erhebt.

Ich komme zu den beiden Sonaten.

Die Sonate in B-moll op. 35 beginnt mit kühnen Dissonanzen:

244.



und mit Dissonanzen schließt der erste Satz, „rätselhaft, gleich einer Sphinx mit spöttischem Lächeln", sagt Schumann! Das erste Thema hat einen atemlosen, hastenden Charakter, das zweite den einer vornehmen, schön geschwungenen Kantilene. Die Durchführung ist eigentlich nur eine wild darauf los stürmende Paraphrase über den wilden Rhythmus des Hauptthemas, das durch ein Labyrinth harmonischer Klangwunder gehetzt wird. In demselben Geist bewegt sich der zweite Satz: Scherzo; zu der brausenden Leidenschaft der Entwicklung und der starken Würze der Harmonik steht das träumerische, einfache Trio in schönem Gegensatz. Der dritte Satz ist der berühmte Trauermarsch, der mit dumpfem Glockengeläut und im schweren Schritt des Leichenzuges beginnt und seine düstere Färbung durch die Verbindung des B-moll-Dreiklanges mit dem Ges-dur-Dreiklang (mit des im Baß) erhält. Im Trio schlägt jene tröstende Melodie die Augen auf, aus denen unter Tränen schmerzliche Resignation blickt, und die doch — wie ein Gebild aus Himmelshöh'n — durch den weitausgreifenden Schwung ihrer Gestaltung wie mit zarten Händen Schmerz und Trauer abzuwehren sucht. Das Finale ist vielfach für eine Fortsetzung des Trauermarsches gehalten worden; sagt doch Rubinstein von diesem merkwürdig dumpfen Gemurmel, es sei wie das Sausen des Nachtwindes über den Gräbern.

Die H-moll-Sonate bietet neben ihrer geistigen Tiefe und dem leidenschaftlichen Schwung besonders der ersten drei Sätze auch dem Virtuosen blendende Aufgaben. Der Tonart H-moll achtet Chopin im ersten Satz freilich wenig; der Seitensatz bringt ein schönes Thema in D-dur. Der zweite Satz, ebenfalls ein Scherzo, ist zarter und graziöser gehalten. Das Largo darf man mit Leichtentritt als ein sanftes und mildes Abendlied mit einem choralartigen Mittelsatz bezeichnen. Das Finale ist ein glänzendes Rondo voll ritterlichen Geistes und ungebrochener Kraft.

In den vier Balladen steckt wohl, wie Niggli bemerkt, viel nationales Empfinden, Bilder aus der Heimat, Nachklänge seiner Jugendliebe. Es sind nicht etwa Erzählun-

gen, sondern Stimmungsbilder, die sich auf Grund poetischer Erzählungen in Chopins Künstlerseele widerspiegeln. Die erste klingt wie ein Nachhall alter Heldensagen, aus denen die düstere Glut der Vorzeit weht, und die mit dem Tode des Helden enden, — die zweite ist eine schlichte Legende, deren rührender Grundton jedesmal von aufgeregten Episoden unterbrochen wird; die dritte ist wieder ein prachtvolles Vortragsstück: zu dem, wie im Märchen, „Es war einmal" beginnenden Anfang gesellen sich wiegende Oktavbögen: die Prinzessin reitet auf schmuckem Pferd durch den Wald. Dann ein Surren, ein Aufwühlen des Klaviers zu unerhörten, orchestralen Wirkungen, drohend murmelnde, chromatische Baßgänge, die höher und höher steigen, bis aus ihren Wogen glänzend und leuchtend das Hauptthema steigt in einer pianistischen Klangsättigkeit, wie sie bis dahin noch nicht dagewesen war. Die vierte Ballade nährt sich wieder von einem Hauptthema, das rondoartig variiert und mannigfachen Stimmungsnuancen unterzogen wird.

Eine Perlenschnur technischer Kostbarkeiten, ein funkelndes Geschmeide von 17 Variationen eines einfachen schematischen Gebildes über einen wie eine Wiege ununterbrochen dieselbe Bewegung wiederholenden Baß — das ist die Berceuse; ein im schaukelnden Nachen von zwei Liebenden geträumtes Gedicht, eine Szene von glutvoll sich steigernder Leidenschaft mit einem Abschluß, der das breite Sonnenlicht gewährter Liebesbitten aufleuchten läßt — das ist die Barcarolle.

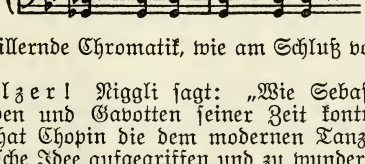
In den Scherzi kommt der „Scherz in dunklen Kleidern". „Nach dem frenetisch wilden Hauptsatz des ersten Scherzo in H-moll (op. 20) sieht man, wo die H-dur-Stelle eintritt, das süße Schlafen des Mondlichts auf den Hügeln" (Ehlers); das in B-moll (op. 31) ist ziemlich plastisch gestaltet und darum am meisten beliebt; die Kantilenen zeichnet ein besonders süßer Reiz aus. Das in Cis-moll ist thematisch knapp gehalten, eigentlich nur ein duftiger Blütentraum über ein Motiv, das in E-dur endlich ist in helle und klare Tagesfarben getaucht, und die liebe Sonne leuchtet in seine versteckteften Winkel hinein.

Ich komme zu den Tänzen, die ich natürlich nur sporadisch behandeln kann. Liszt zählt die Polonaisen zu Chopins schönsten Eingebungen, die keineswegs zu den verschnörkelten und geschminkten Polonaisen à la Pompadour gehören, sondern mit ihrer energischen Rhythmik zündend wirken. Die in A-dur ist ein echtes Prunkstück, nur von sonnigster Lebensbejahung und festlicher Freudenstimmung erfüllt; die in Fis-moll von wilder Entschlossenheit getragen;

nachdem der Waffenlärm in der Ferne verhallt ist, taucht plötzlich eine liebreizende Mazurka auf! Die in C-moll eine Klage, männlich ernst, und doch aus innersten Tiefen kommend. Der Schluß „ein letzter, langer, sehnsuchtsvoller Blick nach der teuren Heimat, dann unvermittelt zwei unerbittlich trennende Akkordschläge! Dies ist Menschenschicksal!" (Niggli.)

Die Mazurken sind zarter in der Farbe, zierlicher in der Form und treten aus dem Festsaal und Turnierplatz der Polonaisen ab in den engeren Stimmungskreis des Individuums. „Chopin entfesselte (siehe Liszt) die unbekannte Poesie, die in den Originalthemen der echt nationalen Mazurken nur angedeutet lag. Ihren Rhythmus beibehaltend, veredelte er die Melodie, erweiterte die Verhältnisse und führte ein harmonisches Halbdunkel ein, das eben so neu war, wie die Gegenstände, denen er es anpaßte . . . Koketterie, Eitelkeit, Phantasien, Elegien, Leidenschaften, erste Liebesregungen, Eroberungen usw. — alles das drängt sich da bunt durcheinander." Die Mazurken sind außerdem besonders in harmonischer Beziehung interessant; da gibt es köstliche Imitationen des Dudelsacks mit den brummenden Bässen:

245.



Da gibt es schillernde Chromatik, wie am Schluß von op. 30,4 usw. usw.!

Die Walzer! Niggli sagt: „Wie Sebastian Bach die Sarabanden und Gavotten seiner Zeit kontrapunktisch übersetzte, so hat Chopin die dem modernen Tanz zugrunde liegende poetische Idee aufgegriffen und zu wundersam phantastischen Gebilden verkörpert." Er tanzt nach Ehlerts schönem Wort nicht mit den Gliedern, wie Lanner und Strauß, er tanzt mit der Seele. „Was in die Bewegung des Tanzes Geistiges zu legen war, was sich durch seinen lebendigholden Rhythmus verraten oder verheimlichen läßt, verborgene Liebesqual, sehnsuchtsvolle Glut, Hingebung und trotziges Entsagen, all' dies hat er ihm abgelauscht!" Man betrachte die Mittelsätze vieler Chopinscher Walzer, z. B. den des H-moll-Walzers, op. 69, 2, oder des nachgelassenen E-moll-Walzers, oder des nachgelassenen Des-dur-Walzers. op. 70, 3; ich habe immer das Gefühl, als ob die Liebenden sich aus dem Gewühl des Tanzes in

eine Rosenlaube flüchteten, wo sie Küsse und süße Liebesschwüre tauschen. Besonders im letztgenannten Walzer ist das der Fall, wo sich die schwärmende Oboestimme glückselig an die celloartige, männliche Baßstimme anschmiegt! Dann haben wir Walzer wie den in As-dur op. 42, der in seiner Verschmelzung von Zweivierteltakt ein kleines rhythmisches Wunder darstellt. Oder wir haben Walzer wie den in As-dur op. 34,1, der in hellstem Festesglanz erstrahlt, wo sich in die schmetternden Trompetenfanfaren freudige Jauchzer mischen und das frohe Gedränge des Schlusses alles in seine Wirbel zieht, oder Walzer wie den in Ges-dur op. 70,1, die uns durch die Zartgliedrigkeit ihrer Arabesken entzücken, oder endlich Walzer, wie den in A-moll, op. 34, 2, oder den in F-moll, op. 70, 2, in denen eine matte Melancholie als Unterton mitschwingt — kurzum, eine Fülle von Kostbarkeiten, deren Details jeder in einsamen Stunden am Klavier selbst in ihrer ganzen Süßigkeit auskosten möge!

„Die Chopin eigene Kunst, die einzelne Note oder mehrere mit einem Kranz von Fioriturен wie mit kleinen Diamantfacetten zu umgeben, durch kleine Triolenverzierungen das Thema wie mit leichtem Schmetterlingsflügel zu streifen, auf die stillrauschende Flut seiner Empfindung gleichsam das Silberlicht des Mondes niederzittern zu lassen, kann man nirgends besser studieren, denn in den Nocturnen. Man denke beispielsweise an die berühmte in Fis-dur op. 15, in der die holdselige Melodie gleich von Anfang an arabeskenartig verhüllt, wie von einem blinkenden Sternenschleier überweht, auftritt." Diese prächtigen Ausführungen Ehlerts über die Nocturnos seien nur mit einigen Worten ergänzt. Ich gedenke des in G-moll, op. 15,3, mit der elegischen, stockend begleiteten Melodie, die sich in wild brandender Leidenschaft durch die kühnsten Harmonieverschlingungen und herbsten Dissonanzen hindurchringt, bis der Sturm ohnmächtig zerschellt und ein entsagungsvoller Gesang, wie ein mystischer Chor mittelalterlicher Mönche, anhebt. Eine ganz ähnliche Stelle findet sich in op. 37,1: Auf die langgezogene und seltsam verzierte Melodie des ersten Teiles ein Mittelsatz, in dem eine feierliche Prozession in stiller Andacht zur Kapelle wallfahrtet. Ein ganz merkwürdiges, aber wundervolles Stück ist das in G-dur, op. 73, 2: Diese in geheimnisvoll funkelnden Modulationen sich verschlingenden Terzen- und Sextenketten, denen plötzlich ein auf den tiefsten, dunkelsten Klaviertönen basiertes Sehnsuchtslied entgegengestellt wird. Wie schwelgt op. 32,1 in Sehnsuchtsträumen; wie reißt plötzlich die ge-

spenstische Geisterglocke und das aufrüttelnde, schreckhafte Rezitativ am Schluß den Träumer aus seinen Phantasien! Nicht vergessen sei auch das F-dur-Nocturno, op. 15, 1, dessen ersten Teil Leichtentritt mit der Stimmung eines warmen Sommertages deutet, wo leichte, weiße Wölkchen am blauen Himmel schweben. Aber im Mittelsatz bricht es los: drohendes Gewölk ballt sich zusammen, wie pfeifender Sturmwind saust die Passage der linken Hand in die Höhe; trotzig nimmt das folgende kurze Motiv den Kampf auf, bis die Wogen sich glätten und wieder der blauende Himmel lacht. Die beiden Nocturnos op. 27 tragen dagegen ihren Namen „Nachtstück" mit vollem Recht. Das in Cis-moll ist die Nacht des Schmerzes, der trostlosen Verzweiflung; im Mittelsatz steigen wohl Träume einer glänzenden Vergangenheit auf und steigern sich zu glühenden Bildern, dann aber schlingt wieder schmerzliche Ohnmacht ihren nachtschwarzen Mantel darum. Das in Des-dur aber gibt das Bild einer warmen, südlichen Sommernacht. Ruhig wogt der Baß, ein weicher Liebesgesang erhebt sich, von berückender Schönheit in der Kantilene. Terzen und Sexten kommen hinzu, Verzierungen von entzückender Grazie; manchmal hebt es sich schwungvoll, in Oktaven schreitet dann die Melodie einher. Dreimal erscheint die Hauptmelodie:

246.

jedesmal anders eingeführt, bei jeder Wiederkehr reicher ausgestattet.

Ein Wort verdienen auch die Préludes, kurze, kleine Skizzen von einer unglaublichen Mannigfaltigkeit in der Stimmung, von einem unerschöpflichen Reichtum in der Farbe. Am bekanntesten ist das in Des-dur, mit den unaufhörlich tropfenden Tränen und dem düsteren Trauerzug in der Mitte. Das flüssige G-dur-Präludium mit den freundlichen Melodieklängen; das vierte in E-moll, das eigentlich nur ein einziger Seufzer ist; das sechste in Fis-moll, das wie ein fernes Gewitter vorüberzieht; das neunte in E-dur mit seiner breiten, massigen Tragik; das lustige, zierliche zehnte in Cis-moll; das diesem stimmungsverwandte elfte in H-dur; das drängende zwölfte in H-dur; das dreizehnte, das eigentlich ein Nocturno ist — und so reiht sich eine Köstlichkeit an die andere.

Die Impromptus sind kleine Stimmungsbilder, meist in dreiteiliger Liedform, wobei der Mittelsatz von

zwei technisch rauschenden Teilen umgeben ist. So ist es in dem Cis-moll-Phantasie-Impromptu, bei dessen ersten, technisch brillanten Sätzen die Kombination von $^4/_{16}$ rechts mit $^3/_8$ links zu beachten ist. Der Mittelsatz zeigt eine aparte, mit sehr fein ziselierten Verzierungen geschmückte Kantilene. So ist es ferner im As-dur-Impromptu, op. 22, dessen erster Teil trotz seiner Nur-Zweistimmigkeit eine wundervolle, durch das den As-dur-Harmonien in der linken Hand hinzugefügte d noch besonders gewürzte Kantilene zeigt. Im Mittelsatz erscheint die Kantilene dreimal mit immer reicherem und glänzenderem Schmuck behängt. Ein Stück größeren Stiles, dessen Reprise abweichend gestaltet ist, ist das Impromptu Fis-dur, op. 36. Der erste Teil ist ein stiller Gesang mit zweistimmiger Begleitung — ein Träumer, der auf der Wiese liegt, während der Wind durch schwanke Gräser streift. Da naht von ferne ein Zug festlich geschmückter Reitersleute mit schönen Frauen, er kommt näher und näher, breitet sich immer weiter und leuchtender aus, um mit einem Schlage zu verschwinden! Den Träumer im Grase aber umspielen wieder die sanften Winde, und die Sonnenstrahlen brechen sich im Bächlein, eine Schale von funkelnden Kristallen vor sein Auge zaubernd.

Das Impromptu in Ges-dur endlich eilt vorüber wie das geschwätzige Bächlein selbst, teilt sich wohl auch einmal in zwei Arme oder läßt in einem Augenblick der Ruhe sich den lieben Himmel in seinem Wasser spiegeln, und das stimmt den Betrachter für kurze Zeit fast andächtig.

In Chopins Etüden scheint eine der schwierigsten Aufgaben gelöst: die Absicht zu belehren so durch Schönheiten zu verhüllen, daß man sie nicht merkt und, wie Ehlers sehr hübsch bemerkt, sich mehr auf dem Parnaß als in der Lektion glaubt. Die dritte aus op. 10 in E-dur ist eine der wunderlieblichsten Träumereien in Tönen, die man sich denken kann; die fünfte in Ges-dur beschäftigt nur die schwarzen Tasten — eine liebenswürdige und von allen Grazien umschmeichelte Spielerei; die zehnte in As-dur ein klangschönes Tongedicht, wie von geheimnisvollen Harfen umrauscht; die leidenschaftliche zwölfte in C-moll nennt man die Revolutionsetüde, weil Chopin sie schrieb, als ihn die Nachricht von der Einnahme Warschaus durch die Russen traf. Aus dem zweiten Heft nenne ich die sechste, die bekannte Terzenetüde, und die achte, die der Sextentechnik huldigt. Die siebente in Cis-moll ist wiederum ein dunkles Nachtstück, von herber Melancholie erfüllt.

Chopin hat endlich noch eine Anzahl polnischer Lieder geschrieben, von denen ein Teil in Polen fast

volkstümlich geworden ist, während man bei uns fast nur dem „Litauischen Lied“ begegnet, das in gleicher Weise durch seine Melodik wie durch seine ganze Anlage bestrickt.

---

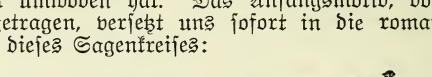
104. Friedrich Smetana.

* 2. März 1824 in Leitomischl, † 12. Mai 1884 in Prag.

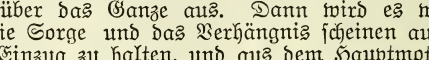
In den Werken des großen Böhmen spiegelt sich seine Vaterlandsliebe und sein Charakter. Das Streichquartett „Aus meinem Leben“ kann man mit Dr. Heinrich Schenker (i. d. Zukunft, 1893, Nr. 40) bezeichnen als eine erschütternde Autobiographie, über der Beethovens Segen schwebt. Es will erzählen, wie Smetana zunächst Vasall fremder, insbesondere deutscher Geister gewesen, wie er aber dann die böhmische Musik erkannt, ihr mit Enthusiasmus gedient, wie er auch glücklich geliebt und wie ihn endlich mitten im Glück der Verlust des Gehörs überrascht hat. „Kein Mann schäme sich der Tränen, die ihm der Schluß der Erzählung abringt. Wie da alle Motive, die in den vergangenen Sätzen noch so lebensvoll gewirkt haben, verstört, wehmütig zurückkehren, ihre Modulationen so schlaff herabhängen und endlich — erlöschen! Als ob der Arme geahnt hätte, daß der schrille Ton (das viergestrichene e), der ihm, nachdem er taub geworden, ewig im Ohr lag, störend, quälend, ihm den Wahnsinn vorbereitete.“ Harmloser ist das Klaviertrio in G-moll, op. 15. Zwar knistert auch im ersten Satz die Glut der Leidenschaft, nachdem die erste Violine einen entsprechenden Monolog angestimmt hat; aber im zweiten Satz löst die Anmut ihre Schwingen; zwei Intermezzi unterbrechen diesen Satz, das zweite fällt etwas aus der Rolle! Das Finale krankt an einer rhythmischen Zerfahrenheit, überhaupt an einer inneren Unruhe, unter der aber die vielen wahrhaft schönen Stellen nicht weiter leiden.

Hanslick spricht einmal von Smetanas Klavierstücken als liebenswürdigen kleinen Genrebildern, die unter dem Grabstein czechischer Titelblätter jahrzehntelang begraben gelegen hätten, und sagt: „Manche dieser Stücke, besonders die Träume, verraten den Einfluß Chopins, andere, mehr virtuosenhafte, das Studium Liszts. Eigenartiges blüht aber allenthalben, am üppigsten in den Böhmischen Tänzen.“

Ich komme zu Smetanas Orchesterwerken und nenne, da er ja seine Lorbeeren vornehmlich auf dem Gebiet der Oper einheimste, die Ouvertüre zur „Verkauften Braut", ein frisches, reizendes Tonstück: der Anfang, in dem alle Instrumente, schließlich sogar die Kontrabässe, in das komisch-zornige, kurz abgerissene Motiv einstimmen, bis das ganze Orchester dem fröhlichen Schwatz huldigt, um dann in böhmische Tanzweisen mit ihren elektrisierenden Rhythmen überzuleiten — das ist alles von zündender Wirkung und mit ebensoviel Geist wie Grazie gemacht. An rein instrumentalen Schöpfungen schenkte Smetana uns einen Zyklus symphonischer Dichtungen, die er unter dem Namen „Mein Vaterland" zusammenfaßte, und von denen besonders zwei Heimstätten in allen Konzertsälen gefunden haben. Die erste ist Vyšehrad, eine alte, aus den Fluten der Moldau emporragende Königsfeste, die eine Fülle von Sagen umwoben hat. Das Anfangsmotiv, von der Harfe vorgetragen, versetzt uns sofort in die romantische Stimmung dieses Sagenkreises:

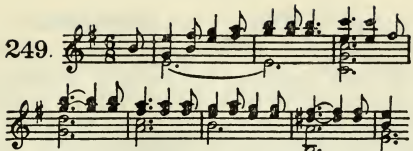
247. 

Allmählich wachsen nun aus diesem zart gefärbten Thema rhythmisch gefestetere heraus; Trompetenfanfaren erschallen; glänzende Ritterkavalkaden ziehen vorüber zum fröhlichen Turnier: der leuchtende Schimmer alter Ritterherrlichkeit breitet sich über das Ganze aus. Dann wird es wieder düsterer. Die Sorge und das Verhängnis scheinen auf der Feste ihren Einzug zu halten, und aus dem Hauptmotiv in folgender Umbildung:

248. 

wird ein Kanon entwickelt, an den sich dann eine immer zarter sich ausbildende Melodie in den Klarinetten lehnt, die, gesteigert, wieder zu einem von Siegesfeuern umstrahlten Höhepunkt geführt wird. Den Schluß bildet der Zusammenbruch der alten Feste und die resignierte, wehmütige Klage darüber! Das zweite Werk, Vltava, behandelt den Moldaustrom, seinen Ursprung aus zwei sprudelnden Quellen (die eine durch ein Flöten-, die andere durch ein Klarinettenmotiv symbolisiert), die Vereinigung beider zum Strom:

249.

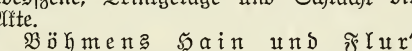


der in sanften, breiten, in den Strahlen der Morgensonne sich spiegelnden Wogen daherrauscht; ein Jagdzug mit Horngetön bewegt sich an den Ufern vorüber, eine Bauernhochzeit zieht vorbei, die Nacht kommt, Nixen tauchen aus den Wassern, das Mondlicht spinnt silberne Schleier, weiche Harmonien in den Blechinstrumenten und rauschende Harfen geben charakteristische Farben zu diesem breit ausgesponnenen Bilde. Dann tagt es wieder, und der Strom nimmt nun den Charakter des in voller Pracht und Majestät dahinfließenden Wassers an, bis er dem Auge des Betrachters in der Ferne entschwindet. Die anderen Dichtungen des Zyklus sind nicht so bekannt, deshalb gehe ich schneller darüber hinweg. „Sarka" ist eine böhmische Amazone, die durch ihre Listen und ihre Reize den Führer einer Ritterschar bestrickt und schließlich niedermetzelt; die symphonische Dichtung hat einen stark dramatischen Anstrich: Rittermarsch, Klage, Liebesszene, Trinkgelage und Schlacht bilden die einzelnen Akte.

„Aus Böhmens Hain und Flur" führt eine Reihe köstlicher Naturbilder vor: Waldszenen, Vogelgesang, ländlicher Tanz usw.

Die beiden letzten Werke des Zyklus sind „Tabor" und „Blanik". Tabor ist das alte Hussitenlager, aus dem der heilige Schlachtgesang der Hussiten „Wer da ist ein Gotteskämpfer" zum Himmel klang; diese Liedmelodie

250.



wird bewundernswürdigen thematischen Umbildungen unterworfen: als Weckruf, Schlachtlied, Morgengebet taucht es auf und bildet gewissermaßen den Prolog zu „Blanik", dem böhmischen Pendant der deutschen Kyffhäusersage. Am Abhang des Berges Blanik bläst ein Schäfer friedlich auf seiner Schalmei; dann aber braust der feindliche Kriegssturm über die Fluren, die hussitischen Gotteskämpfer im Innern des Berges hören den Schlachtruf, treten heraus und befreien ihr Volk. Auch hier bildet der Hussitenchoral den roten Faden im thematischen Gewebe.

105. Ernst von Dohnányi.

* 27. Juli 1877 in Preßburg; lebt in Berlin.

Obwohl noch jung, hat der brillante Klavierspieler sich doch auch als Komponist bereits einen Namen gemacht. Sein Quintett in E-moll, op. 1, weist zunächst eine ganz erstaunliche Reife in der äußeren Mache auf, in dem Geschick, die Instrumente quasi miteinander reden, sich am Weben und Ausspinnen des Themas beteiligen zu lassen. Der erste Satz sprüht von Kraft und Leidenschaft, und auch der letzte (Rondo) zeigt ein feuriges Temperament. Der zweite Satz ist nicht so gelungen, und auf dem Adagio lastet gelegentlich die Schwere der Arbeit. Das Streichquartett in A-dur bringt auch überraschende Schönheiten neben vielem noch Ungeklärtem. Zu ersteren gehören die Kantilenen des ersten Satzes, soweit sie nicht an Wagners Siegfriedidyll anklingen, und das schöne, in tiefgründige Elegie getauchte Adagio. Auch die geistreiche Ausnutzung des auf die absteigende Tonleiter gestützten Motivs im vierten Satz ist sehr anzuerkennen. Dagegen gehören die Länge des ersten und der Kontrastmangel des (viel Brahms enthaltenden) zweiten Satzes zu den weniger lobenswerten Eigenschaften.

Die Passacaglia für Klavier, op. 6, offenbart wieder ein sehr starkes Talent; trotz des harten Trotzes, der den Grundcharakter bildet, ist sie sehr dankbar und mit vielen schönen Klavierwirkungen ausgestattet.

Sein Klavierkonzert in E-moll endlich ist ein edles, in jugendlichem Feuer geglühtes und sich zu stolzen Steigerungen aufschwingendes Werk.

---

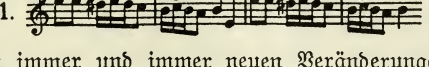
106. Eduard Naprawnik.

* 24. Aug. 1839 in Bejst; lebt in Petersburg.

Von den zahlreichen Werken des böhmischen Komponisten kann ich nur einige erwähnen. Seine Fantasie über russische Themen für Violine ist ein dankbares Konzertstück, das zwar bei Handhabung des Instruments einigemal in Trivialitäten verfällt, aber im ganzen doch die Themen geistreich bearbeitet und geschickt harmonisiert. Die symphonische Dichtung „Der Dämon" zerfällt in zwei Hauptteile: Schuld und Sühne, und die Entsühnung durch Liebe, und jeder dieser Teile gliedert sich wieder in mehrere zusammenhängende Sätze. Die Themen sind sehr aus-

drucksvoll, und das Orchester ist äußerst wirkungsvoll gestaltet.

Die „Nationaltänze", op. 20, tragen ihren Namen mit Recht, denn das Hauptmotiv

251. 

das da in immer und immer neuen Veränderungen und immer farbigeren Tönen auftaucht, trägt den Stempel seiner slawischen Abstammung an der Stirn.

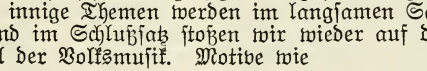
Die Tableaux musicaux endlich erheben sich durch ihre feine Detailarbeit über das Niveau der gewöhnlichen Klaviermusik.

---

107. Anton Dvorak.

* 8. Sept. 1841 in Nelahozeves; lebt in Prag.

Die „Slavischen Tänze", die Dvoraks Namen in aller Mund brachten, bedürfen keiner Erläuterung; es ist nationale Musik, deren nervige Rhythmik, deren feuriges Temperament den Hörer immer in ihren Bann zwingen wird. Dasselbe gilt auch von der Symphonie in D-dur, besonders vom Scherzo (Furiant), dessen wilder Taktwechsel und dessen Atemlosigkeit den Hörer mitreißt. Die anderen Sätze dieser Symphonie haben nicht diesen urwüchsigen Zug; der Komponist läßt hier oft genug die innere Konzentration vermissen. So leidet der erste Satz unter einer Fülle von Ideen, die im allgemeinen der Stimmungssphäre einer idyllischen Sorglosigkeit angehören. Zwei sehr schöne und innige Themen werden im langsamen Satz verarbeitet, und im Schlußsatz stoßen wir wieder auf den frischen Quell der Volksmusik. Motive wie

252. 

erinnern (wie Kretzschmar sehr hübsch sagt) „an lustige Sonntag-Nachmittage und an vergnügte Menschen."

Die zweite Symphonie in D-moll ist innerlich konzentrierter und läßt auf gesunde Einwirkung der deutschen Klassiker schließen. Der erste Satz wird von einer düsteren Grundstimmung getragen, die ihn bis zum Schluß begleitet und durch das zweite Thema nur vorübergehend erhellt wird. Im Adagio wird das von den Holzbläsern vorgetragene Thema Pizzicato begleitet: es ist sehr zart und

steht im Kreise einer Anzahl kleinerer, ebenfalls sehr gelungener Gedanken. Das Scherzo ist wieder von jenem hinreißenden Schwung und Feuer beseelt, das wir schon bei Dvorak bewunderten; dieses Feuer artet nun freilich im Finale aus zu einem wilden Brand, dessen grell leuchtende Harmonien mehr erschrecken denn erwärmen. Man kann das ganze Werk etwa in den Stimmungskreis einer wilden, im letzten Satz vielleicht sogar verwilderten Romantik einstellen. Die dritte Symphonie dagegen rückt in hellere, nüchternere Lichtgrenzen und huldigt freundlicheren Gedankengängen. Das erste Thema des ersten Satzes, das nach einer kurzen Einleitung in der Flöte erklingt, ist allerliebst, und der Mollgedanke der Einleitung entpuppt sich plötzlich auch als ein selbständiges Thema. Auch im Adagio ist der Flöte eine führende Rolle zugewiesen, diesmal im zweiten Thema, das die Streicher mit Staccatoakkorden begleiten. Das Scherzo zeichnet eine beschauliche Behaglichkeit aus, dem ein stilles, freundliches Lächeln recht gut zu Gesicht steht. Am Schluß des Scherzos aber verfällt Dvorak plötzlich in ein Stück derber Bauerntanzmusik, die den einheitlichen Stil des Ganzen schwer schädigt. Im Finale werden im Rahmen der Variationenform eine Anzahl feinster und erlesenster, aber sich nie in den Vordergrund drängender kontrapunktischer Künste geboten; das Thema hierzu ist ein einfaches, 16taktiges, von den Huldinnen der Anmut umschwebtes Sätzchen. Sieht man sich diese Töne g h d näher an, so findet man ihren Stammbaum mit leichter Mühe im Hauptthema des ersten Satzes. Die Variationenform hat Dvorak zu einem eigenen Werke in größerem Stil angebaut. Diese „Symphonischen Variationen", 27 an der Zahl, werden mit ihren vielfach knifflichen Aufgaben bzw. Lösungen den Theoretiker ohne Zweifel interessieren; der nicht fachmännische Musikfreund wird schon von dem einem czechischen Lied entsprossenen Thema nicht eben freudig berührt werden; dieser Linie fehlt der Schwung, ferner, da sie siebentaktig ist, die Architektonik und endlich die harmonische Glätte, denn an dem harten Tritonus (fis in C-dur), dem sich dann noch ein b und as in C-dur zugesellen, stößt sich jedes feine Gefühl.

Selbständige Orchesterwerke treten uns in Dvoraks Ouvertüre entgegen, selbständig insofern, als sie nach Art der symphonischen Dichtung auf ein mehr oder weniger fest befolgtes Programm Bezug nehmen. Geistvolle Ausführungen über die drei Ouvertüren bringt Hanslick im 7. Teil der „Modernen Oper", Seite 298:

„Dvoraks neue Konzertouvertüre „In der Natur"

ist ein sehr erfreuliches Seitenstück zu seiner jüngst gehörten „Karnevals-Ouvertüre". In beiden Stücken pulsiert ein jugendlich drängendes Leben — dort in übermütiger Faschingslust, hier in milderer Frühlingsfreude. Marx, der einmal mit Mendelssohn über die Farbe einer Komposition stritt, würde die erste Ouvertüre etwa purpurrot, die zweite hellgrün gefunden haben. Aber beide beherrscht dieselbe Freude am schönen Klang, dieselbe melodische Frische, Unmittelbarkeit und Natürlichkeit. Mit den besten Kompositionen Dvoraks haben sie jenes Glücksgefühl gemein, das in unseren pessimistischen Tagen doppelt wohltuend wirkt. Nach modernem Maßstabe wird man vielleicht keine der beiden Ouvertüren bedeutend nennen — sie legen es gar nicht darauf an — aber echt und liebenswürdig sind sie . . . Zugleich mit diesen zwei Ouvertüren hat Dvorak eine dritte, Othello, veröffentlicht, also eine Einleitung oder Nachdichtung des Shakespeareschen Trauerspiels. Es dürfte nicht an Stimmen fehlen, welche diese tragische Ouvertüre gegen jene zwei heiteren für die „bedeutendere" erklären. Mir scheint das Gegenteil richtig. Im Karneval und der Frühlingsouvertüre ist Dvorak er selbst, im Othello trägt er eine Maske, die bald an Liszt, bald an Wagner erinnert. Hier wollte Dvorak einmal tragisch kommen, und da seiner Natur der vernichtende dramatische Konflikt, das Selbstzerfleischen und Blutvergießen fernliegen, so nimmt er Zuflucht zu künstlicher Injektion. Auch sein „Othello" interessiert durch geistreiche Züge und wirkt durch instrumentalen Pomp, aber man merkt nicht bloß die Absicht, sondern auch die Anstrengung. Die Othello-Ouvertüre sucht den dramatischen Verlauf der Tragödie nachzubilden und verweilt mit grausamer Ausführlichkeit bei dem Erwürgen der Desdemona. Dvorak kehrt hier am unrechten Ort den dramatischen Komponisten hervor; er ist aber kein dramatischer Komponist im eminenten Sinne; das hätte er am rechten Ort, in seinen Opern, zeigen müssen, welche nur durch ihre lyrischen Schönheiten, vorzüglich in gemütvoller und heiterer Stimmung glänzen. Nicht ohne einiges Verwundern wird man in Dvoraks „In der Natur" ein Motiv entdecken, das auch in den beiden anderen Ouvertüren auftaucht. Es heißt, Dvorak habe ursprünglich alle drei Ouvertüren in einem gewissen Zusammenhange gedacht. Ein solcher Zusammenhang ist, wie ich glaube, schlechterdings unverständlich. Gut, daß der Komponist den Einfall aufgegeben hat, die drei Stücke auch äußerlich als etwas Zusammengehöriges erscheinen zu lassen, was sie doch nimmermehr sein können."

Soweit Hanslick, dem ich völlig beistimme; denn auch das Feld der symphonischen Dichtung, auf dem Dvorak mehrere Garben band, hätte dem Komponisten nur dann zugesagt, wenn er gute Programme gehabt hätte; so aber suchte er Vorwürfe, die an Blutdürstigkeit und Grausamkeit nichts zu wünschen übrig lassen und zudem eigentlich außerhalb des Bereiches des tonkünstlerisch Darstellbaren liegen. Im „Wassermann" handelt es sich um einen tückischen Kobold, der dem eigenen Kinde den Kopf abhackt und ihn der Mutter vor die Tür schleudert; in der Mittagshexe um ein Scheusal, das das unschuldige Kindlein einer Bäuerin erwürgt; in der „Waldtaube" um eine Witwe, der, während sie dem Sarge des Gatten folgt (Trauermarsch), ein schmucker Bursch Hand und Herz anträgt (Ländler). Sofort folgt die Hochzeit; aber durch das Gurren einer Waldtaube wird diese liebenswürdige Dame daran erinnert, daß sie ihren Gatten vergiftet hat, und, von Gewissensqualen gefoltert, begeht sie Selbstmord. Daß die Musik zu diesen drei scheußlichen Erzählungen reizend ist, ist ein Vorzug, der gar nicht ins Gewicht fällt, denn wir müssen — um überhaupt zu verstehen, warum Dvorak musiziert — das Programm verfolgen, dessen Abscheulichkeit uns sofort wieder abstößt. So pendeln wir hin und her zwischen dem Reiz, den die hübsche Musik und dem Ekel, den das Programm in uns auslöst, und dadurch wird ein echter und einheitlicher Genuß illusorisch.

In das Gebiet der symphonischen Dichtung gehört eigentlich auch die Ouvertüre „Husitska", die ihren Themenbestand der altböhmischen Kirchenlyrik entlehnt. Hanslick meint sehr spaßhaft, sie klänge so fanatisch, als wenn sie stellenweise mit Äxten, Sensen und Morgensternen instrumentiert wäre! Viel harmlosere und ansprechendere Musik finden wir in der Orchestersuite in D-dur; sie ist auf den Grundton sonnigster Heiterkeit gestimmt und voll trefflicher Einfälle; so das spaßhafte Pastorale mit der Dudelsackimitation und der folgenden Polka; so das graziöse Menuett und die liebreizende Romanze, in der auch wieder (ein Dvorakscher Zug) die Flöte das Thema zuerst im Munde führt. Das Finale, ein Furiant, zieht in ungestümer, aber nirgends roher Lustigkeit vorüber — ein echter Dvorak!

Ich gehe nun über zu Dvoraks bekannteren Kammermusikwerken und nenne das Streichquartett in E-dur. Auch hier möchte ich mich dem Urteil Hanslicks als eines der besten Kenner Dvoraks anschließen, wenn er (Moderne Oper, 7. 236 f.) sagt: „Ein erster Satz mit

etwas trockenem, aber in der Durchführung geistreich verarbeitetem Thema; ein schwermütiges Andante im Charakter der südslawischen Dumkas; hierauf ein reizendes Scherzo (das Thema leicht anklingend an das Finale von Schumanns B-dur-Symphonie); als Finale ein Allegro voll Leben und Feuer. Das Quartett hat nicht die kecke Originalität von Dvoraks früheren Werken, aber mehr Ebenmaß und kombinatorische Kunst." Sehr fein ist die Bemerkung: „Der exklusiv nationale Charakter tritt in dem späteren Dvorak immer mehr zurück und erscheint nur wie ein Dialekt, leicht abfärbend auf unserer allgemein verständlichen, im Grunde Beethovenscher Musiksprache." Über das Klavierquartett in Es-dur heißt es dann weiter, es sei eine hervorragende Tondichtung. „In dem A-dur-Quartett desselben Komponisten strömt die Wohltat der Melodie noch voller und herzlicher; es ist ein Singen aus voller Brust, deshalb so unmittelbar überzeugend und entzückend. Das Es-dur-Quartett verlangt ein etwas genauer aufpassendes und sichtendes Hören, das sich jedoch reichlich lohnt. Ein klarer, energischer erster Satz, gegen das Ende, wie die meisten Dvorakschen Sätze, durch neue geistreiche Wendungen überraschend. Noch höher erhebt sich das Adagio in Ges-dur mit seiner edlen Violoncellmelodie; ein prachtvolles Stück, in dessen rhythmischer Belebung und allmählicher Steigerung sich Dvorak als Meister bewährt. Das originelle Scherzo spielt mit seiner orientalischen Tonleiter und seiner eigenen Schilfrohrmelodie ein wenig ins Serbisch-Walachische, während die drei übrigen Sätze nicht den leisesten nord- oder südslawischen Anklang verraten. Kraftvoll, ohne Stocken entwickelt sich das Finale, welches — dank seiner harmonischen und kontrapunktischen Kunst — mehr hält, als das Thema zu versprechen schien. Das Ganze erfreut, wie alle besseren Werke Dvoraks, durch seine helle, nebelfreie Aussicht und jene Naivität, welche von der Arbeit der Reflexion durchgeistigt, aber nicht unterdrückt wird."

Eine vorübergehende, aber immerhin merkwürdige Episode in Dvoraks Schaffen bilden die Werke, die während seines Aufenthalts in Amerika entstanden, weil sie in ihrer Thematik von Negergesängen beeinflußt sind. Das Streichquartett in F-dur, op. 96, gehört hierher, dessen Gesicht bald ein gemütliches Schmunzeln (1. Satz), bald ein lustiges Lachen (Scherzo und 4. Satz), bald eine stumpfe Traurigkeit (Adagio) zeigt. Hierher gehört ferner das Streichquintett in Es-dur, op. 97, dessen Scherzo ziemlich realistisch die Negertrommel imitiert. Die beiden letzten Sätze sind teils präziös und klangschön (Va-

riationen), teils harmlos lustig (Finale), während der erste trotz des unverkennbaren Negerdialekts in gewisse musikalische Tiefen hinabsteigt. Aus dieser Zeit stammt aber auch ein rein slawisches Werk, das Klaviertrio „Dumky", eine Zusammenstellung von mehreren jener südslawischen Klagelieder, die man als Dumka bezeichnet, und deren Physiognomie aus den merkwürdigen lang hallenden, elegischen Tönen und der unvermittelt sprunghaft einsetzenden Fröhlichkeit leicht zu erkennen ist.

Das Trio in G-moll dagegen ist ein früherer Dvorak: das Nationale zeigt sich hier manchmal von seiner schlechten Seite, so daß der Gesamteindruck ein etwas verwilderter ist; am besten, volkstümlichsten und durch seinen fünftaktigen Rhythmus besonders interessant ist der dritte Satz.

Ich erwähne endlich noch die sehr ansprechende Suite für Klavier, op. 52, die im zweiten und vierten Teil besonders eigenartige Sätze zeigt. Auch in den 12 Klavierstücken, op. 8, findet sich manch schönes Stück, zum Beispiel die seltsame Ballade (Nr. 1), Nr. 6 mit der merkwürdigen Melodik und Nr. 10, das ein tiefes und warmes Empfinden zeigt. In dem Tanzalbum, op. 53, treffen wir feinste, parfümduftende und für den Parkettboden geschriebene Salonmusik.

E. Italiener.

108. Luigi Cherubini.

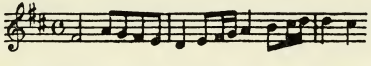
* 14. Sept. 1760 in Florenz, † 15. März 1842 in Paris.

Wenn auch Cherubini geborener Italiener ist, so lebte er doch seit seinem 28. Jahre fast dauernd in Paris, und man darf ihn demnach den Pariser Klassikern zugesellen. Sein Schaffen galt in der Hauptsache der großen Oper, und was von diesen Schöpfungen sich im Konzertsaal bis heute gerettet hat, ist ein Teil der Ouvertüren seiner Opern. Im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1906, befindet sich ein trefflicher Aufsatz Kretzschmars über die Bedeutung von Cherubinis Ouvertüren und Hauptopern für die Gegenwart, dem ich einen Teil des folgenden entnehme. Cherubini gehörte,

wie ich schon sagte, zu den Größen der napoleonischen Zeit, die ihren internationalen Ruf aber bald wieder verloren — man darf nur an Boieldieu denken, von dem sich nur „Die weiße Dame“ und höchstens „Johann von Paris“ erhalten haben; oder an Méhul, dessen Joseph man gelegentlich noch begegnet, oder endlich an Spontini, der eigentlich nur noch in der Geschichte fortlebt.

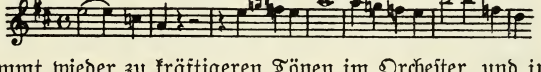
Cherubinis Ouvertüre zu Lodoiska zerfällt in drei Teile. Im einleitenden Adagio finden wir die von Kretzschmar besonders hervorgehobenen Eigentümlichkeit: „Der Instrumentenchor schweigt, und an seiner Statt spricht ein einziger, langgezogener Ton eines Horns, einer Bratsche, oder ein Holzbläser läßt sich mit einem unbegleiteten Solo vernehmen.“ Aus dem so gestalteten Anfang hebt sich dann ein Melodieansatz, der eine liebliche Mischung von Freude und Wehmut zeigt:

253.



eine Sechzehntelfigur, in der die Freude vorherrscht, schließt sich an, und nach einem leisen Abschluß folgt der zweite Teil, das Allegro, dessen erstes Thema eigentlich mehr der Anlauf zu einem solchen ist; auch das Thema, die hackende Geigenfigur mit dem Schleifer, hat diesen mehr vorbereitenden Charakter, und die leise beginnende, aber sich immer mehr steigernde Triolenkette der Geigen schließt diesen Abschnitt Fortissimo ab, und ein drittes, schärfer gezeichnetes, elegisch-romantisches Thema schließt sich an:

254.

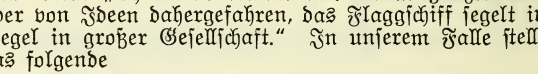


Es kommt wieder zu kräftigeren Tönen im Orchester, und in den Tuttischlägen auf dem zweiten Viertel sehen wir ein weiteres stilistisches Element Cherubinis. Nun folgt eine Reprise, und hierauf der dritte Teil, ein Moderato, in dem die Holzbläser eine trauliche Zwiesprache halten — eine Stelle von unsagbarem Reiz in ihrem zarten Farbenschmelz. Ein paar schmetternde Allegrotakte schließen das Stück ab.

Die Ouvertüre zu Medea ist einheitlicher. Das brausende Orchestertutti, mit dem sie beginnt, kehrt dreimal wieder. Dazwischen schiebt sich das erste- und zweitemal ein Thema, das auf kontrapunktische Behandlung zugeschnitten ist. Vor dem dritten Ausbruch des Hauptthemas

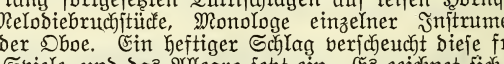
in As-dur tritt plötzlich eine Stockung im Fluß ein: langgezogene Akkorde, sehnsüchtig herablangende Sexten. Nach der dritten Wiederholung ein lang ausgesponnener Schluß, der immer und immer wieder den F-moll-Dreiklang im Fortissimo wiederholt.

Eine wundervolle Ouvertüre ist die zum Wasserträger. Besonders die langsame Einleitung arbeitet mit allen Zaubermitteln der Romantik: dieses geheimnisvolle Pianissimo nach dem ersten Orchesterschlag; die Bässe, die bis zum tiefen c hinuntersteigen, wo sie liegen bleiben, während oben über einen übermäßigen Dreiklang leise Seufzer erklingen; diese Tremolostellen mit den schleifenden Cellozweiunddreißigsteln und den drohenden Bläserakzenten! Dann beginnt, durch einen Orgelpunkt mit h vorbereitet, das Allegro. Die Themen sind alle sehr einfach, aber in großer Anzahl vorhanden: ein Beispiel für Kretzschmars hübsches Bild: „Cherubini kommt mit einem ganzen Geschwader von Ideen dahergefahren, das Flaggschiff segelt in der Regel in großer Gesellschaft." In unserem Falle stellt sich das folgende

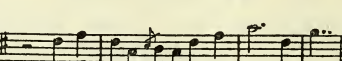
255. 

als zweites Hauptthema heraus und erfährt eine ziemlich eingehende Durcharbeitung, an die sich die Reprise schließt.

Die Ouvertüre zu Anakreon zeigt eine ähnliche langsame Einleitung. Nach den gewaltigen, durch zehn Takte lang fortgesetzten Tuttischlägen auf leisen Hornquinten Melodiebruchstücke, Monologe einzelner Instrumente, z. B. der Oboe. Ein heftiger Schlag verscheucht diese friedlichen Spiele, und das Allegro setzt ein. Es zeichnet sich aus durch ein besonders feines thematisches Gewebe. Das erste Thema

256. 

taucht in allen Mittelstimmen auf. Das zweite, stark Mozartisch gefärbt:

257. 

zeigt eine ganz ähnliche imitatorische Behandlung, wie der Anfang des Allegro in der Zauberflötenouvertüre.

Schließlich wird es gar mit dem ersten zusammengekoppelt. Zwischen diese anmutigen Tonspiele schieben sich Episoden ganz anderen Charakters: geheimnisvoll romantische, auf pochenden Bässen entwickelte, stürmisch bewegte, sehnsüchtig begehrende. Ein brausendes Tutti schließt die Ouvertüre ab.

In der langsamen **Einleitung der Abenceragen** herrscht das unisono vor; das Allegro beginnt lärmend und auf primitivster harmonischer Grundlage; das zweite Thema gibt dem ersten an Einfachheit nichts nach — überhaupt ist die ganze Ouvertüre eine echt italienische, feurig und in lichten Farben gehalten — aber nicht eben tief.

Man hört so oft die Redensart, Cherubinis Requiem sei stark theatralisch aufgeputzt. Aber das ist eben eine Redensart, die außerdem übertrieben ist; die echt kirchlichen Stilelemente herrschen in diesem Werk durchaus vor. Man sehe sich den Introitus an mit seinen feierlichen Rhythmen und seiner keuschen Harmonik; erst vom Kyrie eleison gewinnt die unruhevolle Baßfigur, mit der das ganze Werk beginnt, mehr Einfluß. Im Graduale achte man auf die letzten drei Schlußtakte mit der überirdisch schönen Modulation von Es nach G. Der Dies irae ist dramatischer gehalten (wenngleich man den Tamtamschlag im 7. Takte noch nicht als „Theateraufputz" bezeichnen darf); es ist eine erregte Zwiesprach zwischen Frauen- und Männerstimmen; wundervoll wirkt die Stelle vor dem Rekordare „Salve me", wo die Stimmen, nacheinander im pianissimo einsetzend, durch dämmerige Akkorde herabgleiten. Einer herrlichen Klangwirkung begegnen wir bei dem „Lacrimosa"; in leisen Achteln tropfen die Bässe, aus Sechzehnteln wird ein Tränenschleier gewoben, dem schreckhaften Forte folgt ein besänftigendes piano auf dem Fuße. Auf das Offertorium paßt der oben erwähnte Vorwurf noch am ehesten: es hat den weltlichsten Charakter, und kleine Tonmalereien wie die zitternden Zweiunddreißigstel bei ne cadant in obscurum haben einen ganz leichten Bühnenbeigeschmack. Auch der sanctus Michael wird in den hellen Farben bunter Weltlichkeit gemalt; dann aber führt uns zwischen den Schlußworten: „in lucem sanctam" und der mit großer Kunst gearbeiteten Fuge ein harmonisch merkwürdiges, flimmerndes Zwischenspiel wieder in das geheimnisvolle romantische Zwielicht katholischer Kirchen. Das Sanctus ist von gesunder Glaubensfreudigkeit erfüllt, das schattenhafte Pie Jesu bringt hierzu den schönsten Kontrast, und im Agnus dei stoßen wir vom sempiternam ab auf Harmoniewunder, die einer anderen Welt zu entstammen scheinen.

109. Giuseppe Verdi.

* 10. Okt. 1813 in Roncole, † 27. Jan. 1901 in Mailand.

Verdi ist der Hauptvertreter der italienischen Oper und besitzt alle Eigenschaften, die ihn hierzu befähigen: dramatische Schlagkraft, sicheres Gefühl für Effekte, wirksame Ausnutzung der Kontraste und — eine für Italien sehr wichtige Eigenschaft — die Kunst, dankbar für Stimmen zu schreiben. Er ist in seinen späteren Werken von Wagner beeinflußt; der Einfluß beginnt etwa bei Aida und erreicht seinen Höhepunkt bei Falstaff. Sein Requiem, das uns hier ausschließlich interessiert, kann den Opernkomponisten nicht verleugnen; aber es verleugnet auch nicht dessen beste Eigenschaft: die Kunst, sanglich zu schreiben. Hiller sagt einmal, Verdi habe hier den Singstimmen das in den Mund gelegt, was er zu sagen hat und weiß. „Tönende Seelen", so nennt er diese Stimmen.

Ich lasse jetzt die Ausführungen Hanslicks folgen, die er am Anfang des zweiten Teiles seiner „modernen Oper" gibt, und denen man im großen ganzen, einzelne Kleinigkeiten ausgenommen, wohl zustimmen darf.

„Gleich der A-moll-Satz zu Anfang „Requiem aeternam" ist ungemein schön in dem Ausdruck ruhiger, gefaßter Trauer, und wie ein milder Sonnenstrahl fällt das A-dur-Motiv „et lux" ein. Das „Dies irae", effektvoll mit ziemlich grellen Farben gemalt, erinnert an die bekannten Fresken im Campo Santo zu Pisa, welche alle Schrecken des Jüngsten Gerichts, des Fegefeuers und der Hölle mit so erbarmungsloser Anschaulichkeit darstellen. Das „Tuba mirum" durch einander antwortende, an die vier Ecken des Orchesters postierte Trompeten- und Posaunenrufe zu versinnlichen, ist eine Idee, die Verdi dem Requiem von Berlioz verdankt. Ihm gebührt jedoch das Verdienst, sie nicht nur selbständig behandelt, sondern durch maßvolle Reduzierung erst möglich gemacht zu haben; denn Berlioz' Requiem (siehe dieses Seite 209) verwendet zu diesem Effekte vier verschiedene Orchester von Blechinstrumenten und acht Paar Pauken! Von dem rollenden Donner des „Rex tremendae majestatis" hebt sich die innig flehende Melodie des „Salve me" ungemein schön ab; es folgt das durch den bezaubernden Zusammenklang der beiden Frauenstimmen so einschmeichelnde Duo „Recordare", ein Strom von Wohllaut, wenn auch knapp an dem Gestade der Oper fließend — dann schlagen wieder die Flammen des „Dies irae" lodernd in die Höhe. Ein Tenorsolo in Es-dur (Qui Mariam absolvisti) erinnert durch seinen Wechsel zwischen der großen und übermäßigen

Quinte in der Begleitung an ähnliche Wendungen in der „Aida"; dieser unschuldige Anklang ist aber auch die einzige Reminiszenz an jene Oper, die mir in Verdis Requiem auffiel." (Tatsächlich sind aber noch mehrere Reminiszenzen vorhanden.) „Es sei noch das vierstimmige Offertorium „Domine Jesu", mit dem einfachen und doch rhythmisch so belebenden Mittelsatze „Quam olim Abrahae", als ein Satz von schön gegliederter Architektur und ungemeinem Klangzauber, hervorgehoben; dann das „Agnus dei", dessen etwas psalmodische Sopranmelodie durch das Mitsingen der Altstimmen in der tieferen Oktave ein sehr stimmungsvolles Halbdunkel gewinnt; endlich das rührende, sanfte Ausklingen des ganzen Werkes auf die immer leiser hingehauchten Worte „Libera me".

---

110. Enrico Bossi.

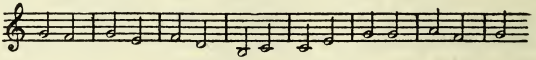
* 25. April 1861 in Salò; lebt in Bologna.

Bossis wichtigste und bedeutungsvollste Arbeiten betreffen zwei Gebiete: die Orgel und das Oratorium. Auf letzterem Gebiet wiederum sind zwei Werke einem größeren Publikum bekannt geworden: „Das hohe Lied" und „Das verlorene Paradies". Das zuletzt genannte Werk wird zwar von Bossi bezeichnet als „symphonische Dichtung für Soli, Chor, Orchester und Orgel", wahrscheinlich weil ihm der Name Oratorium nicht mehr modern genug ist; aber das tut nichts zur Sache, in Wirklichkeit ist das Werk ein Oratorium und wird's auch bleiben. Villanis Dichtung deutet Miltons verlorenes Paradies reichlich aus und gliedert den Stoff in drei Teile: Hölle, Paradies und Erde. Ein reichlich langer, mit Philosophie getränkter Prolog leitet das Ganze ein. Die Hölle schildert, wie die bösen Geister unter dem Kommando Satans beschließen, Gottes Erdenschöpfung zu vernichten. Bossi wählt hierzu sehr rauhe und spröde Harmonien, grelle Farben, bizarre Rhythmen, aber er erreicht meistens nur eine äußerliche Wirkung damit, da ihm für Breughelgemälde dieser Art doch wohl die letzte dramatische Ausdruckskraft fehlt. Im zweiten Teil wenigstens wächst das Werk ganz bedeutend, und zwar nicht zum mindesten unter der Befruchtung des reichlich fließenden melodischen Quells; da gibt es reizende, intime Hirtenidyllen in zartesten Holzbläserfarben mit originell verwendetem Glockenspiel (das erste Gebet), prachtvolle Chöre („Heil erstgeborene Tochter), tief empfundene Orchestersätze und einen

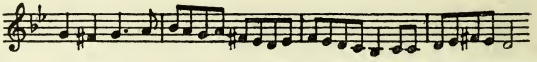
wunderbar weich, fast a capella abschließenden Chorsatz als erwünschte Steigerung. Der dritte Teil spielt auf der Erde, und es würde eigentlich ganz stilgemäß sein, daß die Musik hier auch weltliche Farben annimmt. In der Tat weicht die musikalische Prägung hier von der Form des Oratoriums (als kirchliche Gattung gedacht) ab; all die geheimnisvollen Süßigkeiten der Sommernacht mit Mondgeflimmer, Duften und Rauschen zeichnet Bossi durch ein Spiel mit weichen Dissonanzen, alterierten Akkorden, polyphonen Chören mit oft etwas gesuchter Stimmführung; dann weiß er das Erwachen der Liebe beim ersten Menschenpaar mit glühenden Farben und breit ausladender Melodik zu schildern und dieser Schilderung zu einer gewaltigen eindringlichen Steigerung (bei dem Choreinsatz „Geliebte") zu verhelfen und schließlich wieder in einer frommen religiösen Stimmung, innig, einfach und schön zu schließen.

Das andere Chorwerk, das sich zahlreicher deutscher Aufführungen zu erfreuen hatte, ist Canticum Canticorum, oder Das Hohe Lied, eine biblische Kantate. Nach einer vom Komponisten wohl beeinflußten und darum authentischen Erläuterung ist der Grundgedanke der Dichtung folgender. Im Hohen Lied treten zwei redende Personen auf. Die eine ist Christus, der Bräutigam, die andere, die Kirche, ist die Braut. Diese neue Kirche wird hervorgehen aus der hebräischen, aber es wird heiße Kämpfe kosten. Wir finden durch das ganze Werk zwei Motive gehen, die den Gegensatz Hebräertum und Christentum versinnlichen sollen.

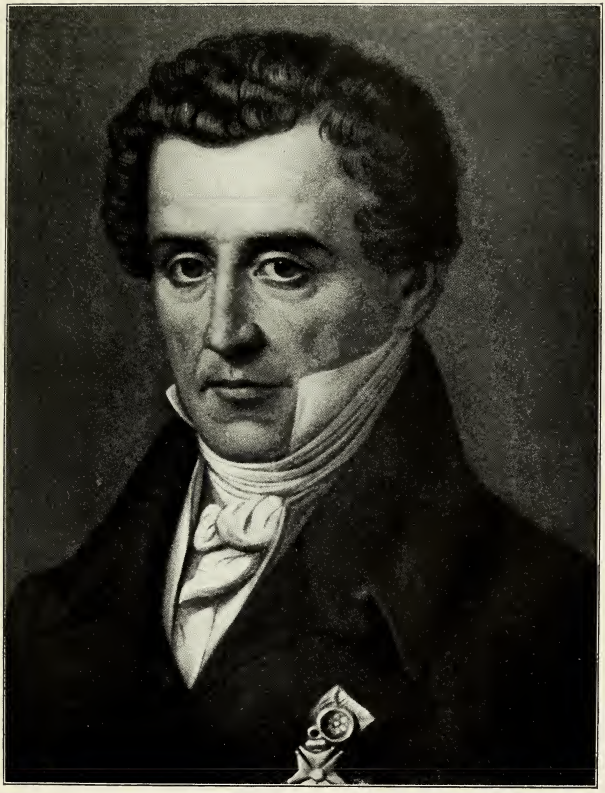
Das christliche Motiv ist ein alter Choral, „Ecce panis angelorum"

258. 

das hebräische Motiv charakterisiert die übermäßige Sekunde, d. h. der Schritt es—fis, und gibt ihm ein ganz eigenartiges orientalisches Gepräge:

259. 

In einem rein orchestralen Intermezzo in der Mitte des Werkes prallen beide Motive in heftigem Kampf aufeinander, bis das christliche siegt. Im allgemeinen gilt über das Werk dasselbe, was ich vom Paradies sagte. Bossi verfügt über ein sattes, klangprächtiges Kolorit und eine quellende Melodik. Die in sich nicht fest geschlossenen Formen, die



Cherubini

symphonische Behandlung des Orchesters, die leitmotivische Arbeit — das alles verrät Wagnersche Einflüsse. Die Liebeslyrik wächst sich zu bisweilen hinreißenden Szenen (z. B. „Horch! die Stimme meiner Geliebten" oder „Erhebe dich, eile"); oder es gibt breite, lyrische Ruheplätze, wie der Schluß des Halleluja am Ende mit den tiefen Harfentönen, die wie nächtliche Tautropfen in die tiefen Sopranklänge hineinfallen. In anderen Szenen, wie dem Einzug des Königs, ist größte Pracht in instrumentaler wie chorischer Beziehung entfaltet. Die Klangüppigkeit solcher Partien wirkt natürlich doppelt berauschend nach der kontrapunktischen Strenge, mit der die christliche Kirche charakterisiert wird.

III. Ermanno Wolf-Ferrari.

* 12. Jan. 1876 in Venedig; lebt daselbst.

In Deutschland machte der Komponist sich zuerst bekannt durch seine Oper „Die neugierigen Frauen", die eine Komödienidee der Rokokozeit wieder lebendig werden ließ. Wolf bog hier von der breiten Heerstraße des Wagnerepigonentums ab und suchte eigene Pfade. Seine Tonsprache ist trotz der scheinbaren Leichtigkeit und fließenden Glätte eine eminent schwere und zeichnet sich vor allem durch eine ebenso entzückende wie diffizile Detailarbeit aus. Für uns kommt zunächst sein großes Chorwerk „Das neue Leben" in Betracht, das seine Runde durch deutsche Konzertsäle machte. Es fußt auf Dantes Dichtung la vita nuova, dessen Lyrik Dantes Liebe zu Beatrice ihre Entstehung verdankt und sich in eine Anzahl kleinerer Gedichte konzentriert, die ihrerseits wieder ein Spiegelbild der Entwicklung von Dantes seelischem Leben geben. Ein Prolog für Solostimmen, Doppelchor, Knabenchor, Orgel und Orchester besingt die Liebe als Siegerin über den Tod. Der erste Teil behandelt die Liebe und ihr Verhältnis zum Leben; hier sind also noch durchaus irdische Stimmungen zu behandeln: Freude am Dasein, an der Natur und ihren Schönheiten. Aber am Schluß des ersten Teils wendet sich der Dichter schon dem Unirdischen zu: die Engel bitten Gott, Beatrice zu sich zu nehmen. Gott antwortet, d. h. ein voller Chor in dem reinen, von allem Irdischen losgelösten Stil der katholischen Kirchenmusik etwa zur Zeit Palestrinas. Der Tod Beatrices wirft schmerzliche Schatten voraus in das Intermezzo, dessen Tragik tief ergreift. Der zweite Teil schildert zunächst Beatrices Tod; Beatrice wird durch eine Solovioline, der

Todesengel durch düstere Akkorde des Streichorchesters symbolisiert. Die Trauer des Dichters drückt (nach einem Chorsatz) ein Baritonsolo aus; eine Anzahl dramatischer Szenen zeichnet diesen zweiten Teil besonders aus; so die Schilderung des Erdbebens und schließlich auch die mystische Verklärung des Schlusses. Eins möchte ich noch besonders erwähnen: die Einführung des Klaviers als Orchesterinstrument, die von vielen angefochten wird — eigentlich ohne ersichtlichen Grund; denn wenn der Komponist eine beabsichtigte Wirkung künstlerisch damit erreicht — warum nicht? In diesem Fall heiligt der Zweck wirklich einmal die Mittel!

Wolf-Ferrari ist auch mit einigen anderen Werken in Deutschland an die Öffentlichkeit getreten. Eine Kammersymphonie für Klavier, Streichquintett, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott steht nicht sonderlich hoch; das Adagio, das zwischen Dur und Moll hin- und herschwankt, ist noch am besten geraten; das Allegretto scheint eine Art Barcarole zu sein. Der letzte Satz fällt vollständig ab. Ein Klavierquintett besticht wenigstens durch die Reize einer echt italienischen Melodik; der dritte Satz ist eine allerliebste Gagliarde. Einem Trio endlich darf man als Hauptvorzug Fluß und Glätte nachrühmen.

---

112. Ferrucio Benvenuto Busoni.

* 1. April 1866 in Empoli; lebt in Berlin.

Der ausgezeichnete Pianist, der besten einer, hat sich auch mehrfach als Komponist betätigt; nicht immer mit Glück, aber doch stets die Züge eines großen Geistes erkennen lassend. Ich kann mich hier nur auf das Allerwichtigste beschränken und nenne zuerst die Orchestersuiten aus der Musik zu Gozzis Turandot. Es sind kleine, ansprechende Stücke, in exotischen Farben gehalten und witzig instrumentiert. Im Truffaldino fällt der köstliche groteske Marsch auf; „Tanz und Gesang" wirkt durch die Mitwirkung des eintönigen Frauenchores, durch die Flöten und Harfen und die melancholische Grundstimmung des Ganzen ebenfalls höchst apart.

Ein Klavierkonzert Busonis aber gehört zu den Werken, in denen der gewaltige Aufwand der Mittel in absolut keinem Verhältnis zum Inhalt steht. Das Werk hat fünf Sätze mit Überschriften, ist mit den raffiniertesten kompositorischen Kunstgriffen in Szene gesetzt, beschäftigt

sogar einen Männerchor — und bringt es doch zu keiner Wirkung. Die Hauptfähigkeit eines Komponisten: plastische, scharf geschnittene Themen zu erfinden, versagt bei Busoni, und damit fällt das Werk! Von der „Geharnischten Suite" gilt dasselbe: dem Komponisten geht regelmäßig der Atem aus, nachdem es hier und da zu kleinen Anläufen gekommen ist, aber der große Schwung, die bedeutende Linie — das fehlt! Erfreuliches aber darf man über die Lustspielouvertüre sagen: ein leichtbeschwingtes, reizvoll instrumentiertes Werk von zierlicher und zartgliedriger Melodik; mit Absicht bringt der Komponist einige zopfige und altmodisch anmutende Wendungen an, wie sie ja Wagner auch in seinen Meistersingerstil mischt. Die Wirkung eines liebenswürdigen Humors wird dadurch erreicht.

---

113. Pietro Mascagni.

* 7. Dez. 1863 in Livorno; lebt in Pesaro.

Mascagni ist ein musikalisches Glückskind — gewesen. Mit einem Schlage wurde der unbekannte Provinz-Schmierenkapellmeister durch seine Oper Cavalleria rusticana zum Maëstro illustrissimo, zum bewunderten Opernkomponisten, der Triumphe, Lorbeeren und Schätze einheimste. Aber er scheint sich mit diesem einen Bühnenwerk völlig verausgabt zu haben, denn was er nachdem noch komponierte, hat entweder nicht annähernd den Erfolg wie die Cavalleria oder überhaupt keinen gehabt. Wenn ich ihn hier erwähne, so geschieht es nur, weil aus der genannten Oper zwei Stücke im Konzertsaal nicht nur heimisch, sondern direkt populär geworden sind: das Vorspiel und das Intermezzo. Von dem Vorspiel hat Kalbeck im zweiten Band seiner Opernabende (S. 61) eine sehr hübsche und zutreffende Erläuterung gegeben, die ich hier anführe:

„Das mit leisen, von Arpeggien begleiteten Geigenklängen beginnende Vorspiel malt den grauenden Morgen; eine schwermütige, von der Flöte intonierte Melodie bereitet uns darauf vor, daß die strahlende Ostersonne blutig zur Rüste gehen wird. Die thematischen Bestandteile des Präludiums sind dem Duett zwischen Santuzza und Turiddu entnommen, welches den Gipfelpunkt der Handlung und die Peripetie der Tragödie bezeichnet." Das Vorspiel bricht dann ab, und die hinter dem Vorhang gesungene Siziliane schließt sich an — ein echt Mascagnischer Effekt: das plötzliche Umspringen aus einer Stimmung in die andere.

Auch über das Intermezzo äußert sich Kalbeck (a. a. O. S. 64) sehr gut, wenngleich ich dem ausgiebigen Lob nicht unbedingt zustimmen kann: „Wie der Hauch des Schöpfers über die ruhenden Saatgefilde hinstreift und leise die grünen Halme bewegt, so gleitet die fein gewürzte Melodie dieses Andante dahin; in vollem Unisono sammeln sich dann die Stimmen des Streichquartetts zu einem von Harfe und Geige begleiteten Geigenchor, der von dem Schluchzen weinender Engel erschüttert zu werden scheint, bis er in überirdischen Räumen ersterbend verhallt."

Ich möchte noch ein paar allgemeine Bemerkungen über den Stil Mascagnis überhaupt folgen lassen; er wurzelt in dem Boden seiner singfreudigen Heimat, daher herrscht die Melodie vor und in der Melodie die Triole. Ein weiteres italienisches Stilelement ist die Leidenschaft und Sinnlichkeit, die plötzlich in glühenden Flammen auflodert, alles ringsum in rotes Feuer taucht, wieder erlischt, um aufs neue emporzuzüngeln. Dieselben Eigenschaften zeigt auch die Musik von

---

114. Ruggiero Leoncavallo.

* 8. März 1858 in Neapel; lebt in Mailand.

Vielleicht erreicht Leoncavallo nicht ganz jene — ich möchte sagen: brutale dramatische Schlagkraft wie Mascagni; dafür aber ist er ohne Zweifel der feinere Musiker, der nicht nur al fresco malt, sondern auch gelegentlich sich in eine subtile Miniaturarbeit vertieft. Was er mit Mascagni gemein hat, ist zunächst, rein äußerlich, die Plötzlichkeit des Berühmtwerdens durch eine Oper. Die Pagliacci sind, wie Kalbeck sehr fein und geistreich sagt, „die Oper, die nach der Cavalleria das Publikum von Mascagni zu erhalten wünschte. Sein Freund und Schüler Leoncavallo — von Schule kann hier nur im Sinne der künstlerischen Zusammengehörigkeit die Rede sein — nahm dem bewährten Vorgänger das Geschäft ab, sich selbst zu kopieren."

Für den Stil Leoncavallos gibt gleich der Prolog die sprechendsten Beweise: die lebendige Rhythmik, die stark gezeichnete Melodielinie, der buntscheckige Orchesteraparat, das blitzartige Sich-Ablösen von weinerlichem Lamento und brutaler Wildheit. Über den dichterischen Inhalt des Prologs will ich schweigen: so billige Philosophien, wie: daß der Schauspieler auch ein Mensch sei, daß nicht Märchen allein

der Zweck der Kunst seien, sondern vielmehr die Schilderung der Wirklichkeit — solche Gemeinplätze können der Seele eines tiefen Dichters jedenfalls nicht entstammen.

Ich erwähne aus dem Werk, dessen ausführliche Besprechung einem „Opernführer" vorbehalten werden muß, noch die Komödie der Colombine, die Pantomime, die mit einer ungemein graziösen Musik ausgestattet ist: ein rokokohaftes Menuett, ein zärtliches Ständchen und eine reizende Gavotte. Hier schlägt Leoncavallo Töne an, wie sie Mascagni nicht zur Verfügung stehen. Leider wendet Leoncavallo diesen Stil in seinen Liedern nicht an, malt hier vielmehr mit dem Pinsel des Kulissenmalers und sucht oft, wie in „Schwerer Abschied", mit greller Harmonik zu wirken.

Erläuterung einiger Fachausdrücke.*)

Agogik ist die Lehre vom Tempo, der Zeitdauer der Tonstücke, deren Modifikationen und der dadurch hervorgerufenen verschiedenen Wirkungen. (Siehe auch Einleitung Nr. 1.)

Cantus firmus ist das der Melodiestimme, gewöhnlich dem Tenor, entnommene feste Thema aus dem alten Gregorianischen Kirchengesang (siehe diesen), um das die anderen Stimmen ihre kunstvollen kontrapunktischen Ranken winden.

Choral ist der Name für den Gesang in der christlichen Kirche. Ursprünglich bestand er nicht nur, wie heute, aus langgedehnten Noten, sondern er war ein Jauchzen und Jubilieren, das die gottbegeisterten ersten Christen anstimmten, Allmählich wird aus diesem rhythmenlosen Gesang ein festgefügtes, in gleichmäßige Zeilen sich trennendes Kirchenlied. Näheres findet man bei der Erläuterung der Orgelwerke Bachs.

Coda ist der mehr oder weniger lang ausgeführte Schlußanhang eines Tonstücks.

Consonanz ist ein befriedigender Zusammenklang mehrerer Töne im Gegensatz zu Dissonanz, d. h. einem Zusammenklang mehrerer Töne, der im Hörer nicht das Gefühl der Befriedigung erweckt, sondern nach einer Auf-

*) Diese Erläuterungen sind lediglich für den Laien bestimmt und beziehen sich meist auf Dinge, die im vorliegenden Buch enthalten sind. Der Fachmann wird unter ihnen nichts finden, was er nicht schon wüßte.

lösung in eine Consonanz verlangt. Aus Consonanzen bestehen beispielsweise alle Dur- und Moll-Dreiklänge, während die Vierklänge oder Septimenakkorde Dissonanzen sind.

Dirigent ist der Leiter einer zur Ausführung eines Tonstückes versammelten Anzahl von Instrumentalisten oder Sängern oder beider zusammen. Über seine Tätigkeit findet man Näheres in der Einleitung unter Nr. 8.

Dissonanz siehe Consonanz.

Dynamik ist die Lehre von dem Vortrag in bezug auf Tonstärke bzw. Tonschwäche und ihren Abstufungen. Über die verschiedenen ästhetischen Wirkungen, die die Dynamik auslösen kann, lese man nach Einleitung Nr. 1, 2.

Eklektizismus. Unter Eklektikern in der Tonkunst versteht man diejenigen Komponisten, die nicht immer ganz selbständig schreiben, sondern sich in ihrer Erfindung mehr oder weniger an andere Komponisten anlehnen. Ist der Eklektizismus bei einem Komponisten sehr stark, dann ist dieser Name eigentlich nur eine Beschönigung für — Abschreiberei!

Fuge ist diejenige strenge und mit höchster Kunstfertigkeit entwickelte Form eines musikalischen Tonstückes, in welcher ein prägnantes Thema von allen Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß) in gleicher Weise behandelt wird. Das Thema gilt also bald als wirkliches Thema, bald als Begleitung und durchläuft (natürlich nach gewissen Gesetzen) abwechselnd die verschiedenen Stimmen. Die Fuge wurde von Bach und Händel auf die bedeutendste künstlerische Höhe gebracht. Es gibt auch Fugen mit zwei oder drei Themen, also Doppel- und Tripelfugen.

Gregorianischer Gesang. Der Papst Gregor der Große (590—604 auf dem Heiligen Stuhl) sammelte die gebräuchlichsten Kirchengesänge, verteilte sie auf das Jahr und legte sie in einem Buch (Antiphonar) fest. Dieser neugeregelte Ritualgesang der Kirche mit seinen feststehenden und unveränderlichen Melodien heißt Gregorianischer Gesang.

Harmonik ist die Lehre von den Zusammenklängen, den Akkorden und ihren gesetzmäßigen Verbindungen. Die vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß) vereinigen sich zu

einem Akkord, zu einer Harmonie. Um zu einem anderen Akkord zu gelangen und diesen möglichst fest und innig an den ersten zu ketten, muß jede Stimme zu einem Ton des zweiten Akkordes fortschreiten. Die Gesamtheit oder Folge dieser Fortschreitungen nennt man Stimmführung. Von der Schönheit, der Rundung, dem Ebenmaß der Führung der vier Stimmen hängt der Wert und die Wirkung eines Tonstückes ab.

Imitation heißt Nachahmung, und zwar Nachahmung eines Motivs in einer Stimme durch eine andere Stimme. Auf der Imitation beruhen die Kunstformen der Fuge und des Kanons (siehe diese).

Instrumentieren heißt, ein Tonstück, dessen Form in der Phantasie des Komponisten bereits feststeht, nunmehr für das Orchester übertragen, den einzelnen Instrumenten ihren Part zuweisen. Das Instrumentieren ist für den Musiker etwa das, was für den Maler das Kolorieren einer unfarbigen Skizze ist. Die technische Arbeit besteht darin, den einzelnen Instrumenten eine Partie zuzuweisen, die sie ihrem Tonumfang und ihrem Charakter nach auch wirklich gut ausführen können; die künstlerische Arbeit besteht in dem Abwägen der Farben; in dem Prüfen, ob ein Thema sich auch wirklich seinem Charakter nach für das oder jenes Instrument eignet; in der Mischung verschiedener Instrumente und der Berechnung der dadurch zu erzielenden Klangwirkung.

Intervall ist das Verhältnis zweier Töne in bezug auf ihre Entfernung voneinander. Die Entfernung des ersten Tones einer Tonleiter vom achten Ton heißt zum Beispiel Oktave. Die gebräuchlichsten Intervalle sind Prime, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave, None, Dezime.

Kanon ist diejenige strengste Form der Imitation (siehe diese), in welcher eine oder mehrere Stimmen das von der ersten Stimme vorgetragene Thema mehr oder weniger genau wiederholen.

Kantate bedeutet heute ein geistliches oder weltliches, aus Sologesängen und Chören, eventuell auch selbständigen Instrumentalstücken bestehendes Tonstück mit Orchesterbegleitung. Man vergleiche hierzu die Ausführungen über die Kantaten in dem Artikel über Bach (Seite 29).

Kehlig singen bedeutet die fehlerhafte Singweise der Sänger(innen), bei welcher der Zuhörer die Empfindung hat, als stände der freien Tongebung des Sängers irgendein Hindernis (Kloß, Knödel) entgegen. Die Gesangspädagogik spricht von Knödel und gutturaler Tongebung als von Fundamentalfehlern der Stimmbildung (Dr. Paul Bruns).

Klassizismus ist diejenige Richtung in der Tonkunst, in der Inhalt und Form des Kunstwerkes sich decken, in der ferner Inhalt und Form von gleicher Klarheit, Würde und Erhabenheit sind. In diesem Sinne sind zum Beispiel Haydn, Mozart und Beethoven Klassiker der Instrumentalmusik. Die Ergänzung des Klassizismus ist die Romantik (siehe diese).

Komponieren heißt ein Tonstück anfertigen. Die ungefähre Skizze eines Tonstückes wird mehr oder weniger bestimmt in der Phantasie des Komponisten auftauchen. Mit den Gesetzen der weiteren Ausarbeitung (Harmonisierung, Instrumentation usw.) beschäftigt sich die Kompositionslehre.

Kontrapunkt ist die Kunst, zu einer Melodie (dem cantus firmus, siehe diesen) eine zweite (oder dritte, vierte) zu erfinden, die die erste ergänzt, dabei aber sich doch als ein selbständiges Ganzes darstellt.

Legato heißt, die Töne einer Melodie so mit den vorhergehenden oder nachfolgenden zu verbinden, daß zwischen den einzelnen Tönen keine Pausen und Lücken entstehen. Siehe auch Einleitung 1, 4.

Melodie ist eine geordnete Folge von Tönen, die ein in sich geschlossenes Ganzes darstellt. Die Melodie ist in der Musik etwa das, was in der Malerei die Kontur, die Umrißzeichnung ist. Wie die Kontur durch die Perspektive und die Schattengebung Leben, Inhalt und Bedeutung gewinnt, so die Melodie durch die Harmonie (siehe Harmonik).

Messe (lat. Missa) ist die Form des Kirchengesangs, die bei dem feierlichen Hochamt der katholischen Kirche gesungen wird. Sie zerfällt in verschiedene geschlossene und im Charakter verschiedene Tonstücke, über die man bei den Er-

läuterungen der Messen von Bach, Beethoven usw. Näheres findet.

Modulation bedeutet den Übergang von einer Tonart in die andere. In diesen Überleitungen zeigt sich das Talent und der Geschmack des Komponisten. Wird ein Tonstück durch zuviel verschiedene und einander fremde Tonarten gejagt, so daß das Gefühl für eine Grund- oder Haupttonart stellenweise ganz schwindet, so spricht man von unruhiger Modulation.

Motette ist ein mehrstimmiges kirchliches Tonstück mit oder ohne Instrumentalbegleitung (siehe die Ausführungen über Bachs Motetten Seite 31).

Motiv bedeutet zweierlei: erstens einen kurzen, aber rhythmisch oder melodisch oder harmonisch äußerst prägnanten musikalischen Gedanken, der zwar zu kurz ist, um ein Thema zu sein, dem aber genug Kraft und Bedeutung innewohnt, um das treibende Prinzip der Ausspinnung eines Tonstückes zu werden. Dann aber bedeutet (nach Riemann) Motiv in der Musik wie in der Architektur das letzte charakteristische Glied eines Kunstgebildes. Die ältere Formenlehre (Lobe) bezeichnet als Motiv den Figureninhalt eines Taktes, also etwas rein Rhythmisches. (Siehe auch die Einleitung, Nr. 2.)

Oratorium. Die Erklärung dieser Kunstform findet man Einleitung Nr. 6, ferner bei Händel und Haydn.

Ouvertüre ist die Einleitung, das instrumentale Vorspiel zu einer Oper, gelegentlich auch (wie bei Mendelssohn) zu einem Oratorium. Die Ouvertüre kann in einem inneren oder äußeren Zusammenhang zur folgenden Oper stehen, indem sie die Idee des Dramas herauskristallisiert und in musikalische Formen gießt, oder die wichtigsten Melodien der Oper in potpourriartiger Weise aneinanderreiht. Es gibt aber auch selbständige, das heißt nicht zu einer Oper gehörige Konzertouvertüren (wie zum Beispiel die Hebriden-Ouvertüre Mendelssohns), die dann meist in der Form eines Sonatensatzes gehalten sind.

Passage ist eine meist aus kleinen Notenwerten gebildete längere Tonfigur, die weniger Wert auf melodische Struktur legt, aber doch einen gewissen einheitlichen Charakter zeigt.

Periode siehe Einleitung Nr. 2.

Phrase bezeichnet innerhalb eines musikalischen Gedankens einen Abschnitt, dessen Glieder dem Sinne nach zusammengehören. Es ist also ungefähr dasselbe, was in einem sprachlichen Satzgefüge die durch Kommata zusammengeschlossenen Worte bedeuten. Phrasieren heißt also dem Sinne gemäß vortragen.

Pizzicato ist die Art der Tonerzeugung bei Streichinstrumenten, bei welcher die Saiten nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit dem Finger gerissen werden.

Portamento ist eine innigere Art des Legato (siehe dieses), welcher das Hinüberschleifen von einem Ton zum anderen charakteristisch ist.

Programmusik. Daß die Musik an sich imstande ist, erhebende ästhetische Wirkungen im Hörer hervorzurufen, beweist die klassische Instrumentalmusik, also beispielsweise die Symphonie eines Beethoven, Haydn, Mozart. Aber die Musik kann auch der Gestaltung ihrer Formen ein äußeres Programm zugrunde legen, kann die Entwicklung eines Charakters, kann die Kämpfe der Leidenschaften und ähnliches schildern. Auch äußere Vorgänge können in gewisser Beschränkung Programm eines Tonstückes werden — freilich gibt dann die Musik nicht diese Vorgänge wieder, sondern die Stimmungen und Empfindungen, die sie im Hörer auslösen. Leider gibt es auch eine Programmusik in schlechtem Sinne, deren Trachten auf die möglichst getreue Nachahmung ganz äußerlicher Vorgänge (z. B. das Geblök der Hammelherde in R. Strauß' „Don Quixote") geht; das Resultat ist dann natürlich ebenfalls eine nur äußerliche, niemals aber seelische Wirkung.

Rhythmus ist letzten Grundes nichts anderes als Wiederholung, speziell Wiederholung, die durch Zeitdauer geregelt ist. Die Wiederholung einer Figur, eines Motivs, einer Phrase ist die erste Funktion bei der Ausspinnung eines Tonstückes. Man vergleiche hierzu die Einleitung.

Romantik wird die Stimmung der Volksseele genannt, die ihre Wurzeln bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinabsenkt, und die sich mit Vorliebe mit Dingen beschäftigt, die weitab vom Alltäglichen liegen. Das Phantastische, Fremdartige, Abenteuerliche bevorzugt die Romantik; sie flieht das helle Licht des Tages und sucht die Mondscheinnächte, die dämmernden Tiefen der Seele. Auch die klaren,

scharf umrissenen Formen des Klassizismus liebt die Romantik nicht, vielmehr die verschwimmenden, nebelhaften Grenzen, die Übergangstöne und Mischfarben. So bringt die Romantik in der Tonkunst einerseits eine reichere, bunter schillernde Harmonik, schwelgerische, reizvollere und charakteristischere Instrumentalfarben, in der Oper besonders auch sagenhafte Stoffe, die Poesie des deutschen Waldes mit seinen geheimnisvollen Schönheiten und schönen Geheimnissen (cf. Webers „Freischütz"!) — andererseits aber setzt auch schon die Formauflösung ein; der Inhalt wird so mächtig, daß er die Form sprengt! Aus der Symphonie wird die symphonische Dichtung, aus der Oper das Musikdrama. Mit Schubert beginnt die Romantik, mit Weber und Schumann steht sie in voller Blüte, mit Wagner erreicht sie ihre letzten gesunden Höhepunkte.

Satz bedeutet in der nicht eben genauen musikalischen Terminologie verschiedenerlei. Zunächst ein in sich geschlossenes Tonstück, das aber wieder Teil eines noch größeren ist; so zerfallen Sonate und Symphonie in mehrere Sätze. Ferner bedeutet Satz die kunstmäßige Struktur eines Tonstückes in bezug auf seine Stimmführung (siehe diese). In diesem Sinne nennt man ein Tonstück mit minderwertiger Stimmführung schlecht oder unrein gesetzt. Endlich nennt die Formenlehre Satz eine logisch und gesetzmäßig entwickelte Reihe von Takten (etwa 4 oder 6), die einen symmetrischen Bestandteil (die Hälfte oder ein Drittel einer Periode (siehe diese) bilden.

Sequenz ist die melodisch strenge oder freie, rhythmisch meist genaue Wiederholung eines Motivs (siehe Einleitung Nr. 2).

Sonate und **Symphonie** siehe Einleitung Nr. 4.

Staccato ist die Art der Tongebung, bei welcher die einzelnen Töne kurz abgestoßen werden, so daß zwischen ihnen kleine Luftpausen entstehen. Das Staccato ist also das Gegenteil vom Legato (siehe dieses und Einleitung Nr. 1, 4).

Synkope bedeutet eigentlich Zusammenziehung mehrerer Taktglieder in dem Sinne, daß ein betonter und ein unbetonter Taktteil zusammengekoppelt werden und somit die gewichtige Betonung scheinbar auf den unbetonten Taktteil hinübergeschoben wird.

Technik heißt Fertigkeit in der Handhabung der äußeren Kunstmittel. Beim ausübenden Künstler ist es die Fingerfertigkeit, Geläufigkeit, beim Komponisten die Gewandtheit in der Satzkunst und Instrumentation. Überwiegt bei einem Kunstwerk das Technische, so ist das ein künstlerischer Mangel.

Tempo ist die mehr oder weniger große Schnelligkeit, in welcher ein Tonstück ausgeführt wird. Daß das Tempo mit dem Inhalt und der ästhetischen Wirkung eines Tonstückes in Wechselbeziehung steht, ersieht man aus der Einleitung, Nr. 1.

Thema ist eine innerlich geschlossene und symmetrisch angelegte Reihe von Takten, die charakteristisch und übersichtlich sein muß. Ein Thema wird selten kürzer als 6 oder länger als 16 Takte sein. Der klassische Symphoniesatz hat in der Regel zwei Themen, die zueinander im Gegensatz stehen bzw. sich ergänzen.

Variation ist die Veränderung eines Themas; diese Veränderung kann eine melodische oder harmonische oder rhythmische sein, kann sich auch auf Tempo und Vortragsart erstrecken, darf jedoch nie so weit gehen, daß der Charakter des Themas darunter leidet oder gar völlig unkennbar wird.

Virtuosität bedeutet die meisterhafte Beherrschung aller zur Ausführung (Produktion oder Reproduktion) eines Kunstwerkes nötigen technischen Mittel (siehe Technik).

Alphabetisches Namenregister.

A

Abt 120
d'Albert 124

B

Bach 22
Balakireff 228
Beethoven 51
Behm 132
Berger 129
Berlioz 207
Bizet 212
Blech 165
Böhe 169
Borodin 224
Bossi 255
Brahms 98
Bruch 107
Bruckner 172
Bungert 115
Busoni 258

C

Cherubini 250
Chopin 233
Cornelius 117
Cui 229

D

Debussy 220
Delibes 215
Delius 206
Dohnanyi 244
Draeseke 116
Dvorak 245

E

Elgar 201
Ertel 171

F

Fielitz 142
Franck 215
Franz 86
Fried 166

G

Gernsheim 136
Glazounoff 227
Gluck 35
Godard 214
Goldmark 119
Grieg 192
Guilmant 221

H

Händel 17
Hausegger 152
Haydn 36
Hegar 154
Herzogenberg 126
Hildach 125
Hofmann 112
Huber 154
Hummel 148

J

Jensen 86
d'Indy 218
Joachim 114

K
Kahn 138
Kämpf 142
Kaun 140
Kienzl 164
Kirchner 148
Kleffel 121
Klose 136
Koch 122
Koß, v. 150

L
Lassen 119
Leoncavallo 260
Liszt 87
Löwe 87

M
Mahler 175
Mascagni 259
Massenet 219
Mendelssohn-Bartholdy 75
Moszkowski 147
Mozart 42

N
Naprawnik 244
Nicodé 131
Nicolai 111
Norren 191

P
Pfitzner 151

R
Reger 155
Reinecke 113
Reznicek 153
Rimski-Korsakow . . . 225
Rubinstein 222
Rüfer 115

S
Saint-Saëns 211
Scharwenka, Philipp . 143
Scharwenka, Xaver . . 145
Schillings 134
Scholz 112
Schubert 70
Schumann, Georg . . 167
Schumann, Robert . . 81
Sibelius 199
Sinding 197
Skriabin 229
Smetana 241
Sommer 149
Spohr 75
Strauß, Rich. 178
Svendsen 198

T
Taubert 160
Thuille 139
Tinel 217
Tschaikowsky 230

U
Urspruch 162

V
Verdi 254
Volbach 170

W
Wagner 93
Weber 68
Weingartner 127
Wolf, Hugo 108
Wolf-Ferrari 257
Wolfrum 160
Woyrsch 163

Z
Zöllner 121

Druck von A. Seydel & Cie. G. m. b. H., Berlin SW.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22369 5278

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

FEB 0 8 2006		
NOV 0 9 2005		
JAN 2 3 2013		

Brigham Young University